TRẦN HỒNG

CÁCH VIẾT PHẦN ĐỆM

PI-A-NÔ

CHO CA KHÚC



ÂM NHẠC

TRẦN HỒNG

CÁCH VIẾT PHẦN ĐỆM *Pi-a-nô* CHO CA KHÚC

Người dịch : LÊ BÍCH

NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC
HÀ-NỘI — 1962

GIỚI THIỆU TÓM TẮT NỘI DUNG

CUỐN sách này gồm 5 chương: chương I giới thiệu những hiểu biết dự bị cho việc viết đệm; các chương khác lần lượt giới thiệu cách viết đệm không kèm theo giai điệu, có kèm theo giai điệu, viết dạo đầu, liên kết, vĩ thanh và thủ pháp viết đệm v.v... Cuối cùng còn một phần phụ lục, nói qua về cách xử lý điệu thức Trung quốc. Nội dung chủ yếu là nói về cách viết đệm cho ca khúc nhỏ. Lời văn và thí dụ dẫn chứng đều chú trọng dễ hiểu và đi sâu; có thể làm tài liệu tự học cho các bạn tự học viết đệm.

Mục lục

Lời nói đầu

Tác giả mong muốn cuốn sách này sẽ giúp ích phần nào cho các bạn muốn tự học viết đệm.

Độc giả chủ yếu của nó là các bạn công tác âm nhạc trung bình, các giáo viên âm nhạc tiểu học, đã học hết hòa âm phổ thông, biết đánh chút ít pi-a-nô hoặc ắc-coóc-đê-ông.

Cuốn sách chia làm 5 chương : Chương I là những tri thức dự bị có quan hệ tới viết đệm. Chương II, III, IV, V gồm lý luận và phương pháp giúp độc giả đi từng bước, từ dễ đến khó của các hình thức đệm. Cuối cùng có một phần phụ lục bàn qua về cách xử lý các điệu thức Trung quốc.

Cách dùng chữ và các thí dụ trong này đều chú trọng đi sâu mà dễ hiểu, và lấy những phần đệm của các đoạn ca khúc ngắn làm nội dung chủ yếu, đồng thời cũng chú ý tới tính hệ thống của tài liệu và tuần tự trước sau. Những tài liệu chứng minh sẽ được giải thích trước khi dùng, nhưng với những tài liệu đã học qua trong hòa âm nói chung đều không nhắc lại, trừ những trường hợp cần thiết có liên hệ tới phần đệm bắt buộc phải nhắc tới.

Mong các bạn sẽ tìm hiểu thật kỹ lời văn và các thí dụ, đồng thời đánh pi-a-nô lên mà nghe nhiều lần hiệu quả của nó. Xem xong mỗi chương hoặc mỗi mục, có thể tìm những đoạn ca khúc ngắn thích hợp và dựa theo các bước chỉ dẫn, tự viết phần đệm, và nghe hiệu quả xem sao. Hoặc cũng có thể viết đệm cho một bài hát của mình sáng tác. Phần quan trọng là bồi dưỡng được trí tưởng tượng và tính sáng tạo. Phải vận dụng tư tưởng và tình cảm vào công việc sáng tác, không thể áp dụng máy móc, điền vào cho chật chỗ là xong. Nếu cảm thấy trình độ hòa âm còn kém, nên ôn tập lại hòa âm đã, phải nắm được luật liên kết các hợp âm thường, cách dùng nốt ngoài hợp âm, cách chuyển giọng đơn giản đã rồi hãy bắt tay vào học viết đệm.

CHƯƠNG I

TỤC LUẬN

I. – TÁC DỤNG PHẦN ĐỆM

Giai điệu của ca khúc tuy đôi lúc có kèm theo ý vị hòa âm, nhưng nói chung vẫn cần có phần đệm nữa mới đầy đủ được. Hòa âm là một nhân tố không thể thiếu trong âm nhạc cận đại; có một số giai điệu tuy rất hay, nhưng vẫn chỉ như một bông hoa đẹp thiếu lá xanh. Tục ngữ nói: « Hoa mẫu đơn tuy đẹp, nhưng toàn là nhờ vào màu xanh của lá » cũng là ý đó vậy.

Phần đệm tăng cường thêm tính tiết tấu của ca khúc, như loại vũ khúc hoặc tiến hành khúc đều có ít nhiều tính tiết tấu, bản thân giai điệu cũng đã diễn đạt được phần nào, nhưng có đệm vào, tiết tấu càng biểu hiện được đầy đủ.

Phần đệm có thể tăng cường giai điệu của ca khúc. Đương nhiên giai điệu chủ yếu là biểu hiện bằng tiếng hát, nhưng khi cần nhấn mạnh, thì ở phần đệm có thể cùng phụ họa kèm vào thì càng thêm mạnh.

Phần đệm có thể làm giàu thêm tình cảm của ca khúc. Thí dụ một ca khúc hùng tráng, phối vào một phần đệm cứng cát, thì tinh thần đó càng được biểu lộ đầy đủ. Hoặc như một đoạn ca khúc ưu buồn, thêm vào một phần đệm gồm những hợp âm biến hóa bán âm nặng nề ở bên dưới thì không khí ưu buồn càng thêm sâu.

Phần đệm có thể lợi dụng được hiệu quả của nhạc cụ, tạo nên nhiều không khí khác nhau. Ví như một loạt chùm ba liên tục sẽ gây nên không khí dồn dập, căng thẳng, hoặc nốt rung ở âm vực cao sẽ tạo nên không khí náo nhiệt; hợp âm ngân dài ở âm vực trầm sẽ bắt người nghe phải nín thở. Những cái đó phối hợp với giọng hát và lời ca càng làm tăng thêm cảm xúc cho người nghe.

Phần đệm còn diễn tả được cảnh vật, tăng cường thêm sức diễn đạt và cảm giác hiện thực. Nhà soạn nhạc vĩ đại nước Áo, Su-be, đã nhiều lần dùng đệm để tả nước chảy, xa quay, hoặc tiếng vó ngựa, làm cho ca khúc của ông càng giàu màu sắc.

Tóm lại, ca khúc lấy tiếng hát làm công cụ biểu hiện chủ yếu, còn phần đệm, do nhạc cụ có âm vực rộng, biến hóa nhiều, có thể đánh được nhiều nốt một lúc v.v... nên về hòa âm, tiết tấu, âm điệu, tình cảm, không khí, bối cảnh v.v... đã giúp phần tăng cường sức biểu hiện của ca khúc, nâng cao sức hấp dẫn của nó.

Do đó các nhà soạn nhạc cận đại đều cảm thấy cần phải viết đệm cho ca khúc. Có những phần đệm gắn chặt với giai điệu như là một chuỗi hạt, không thể tách rời. Những ca khúc của Su-be, Su-man và Tsai-cốp-xki đều như vậy. Bram, Rim-xki Coóc-xa-cốp cải biên dân ca, thường có phối đệm, cũng đạt được những thành tích rất lớn. Đó là những tấm gương học tập tốt cho chúng ta.

Trong các loại nhạc cụ dùng để đệm, pi-a-nô là thứ thường dùng nhất, và cũng chính là đối tượng chúng ta nghiên cứu trong cuốn sách này.

II. – CÁC LOẠI ĐỆM

Để tiện việc học tập, chúng ta hãy chia làm hai loại đệm:

1. *Loại không kèm theo giai điệu*

2. *Loại kèm theo giai điệu.*

1) Trong loại không kèm theo giai điệu, ta không nghe thấy giai điệu của bài hát, mà chỉ là hòa âm của nó. Hình thức

giản đơn nhất là một chuỗi hợp âm kế tiếp nhau. Những hợp âm đó có thể biến thành các loại âm hình làm cho phần đệm thêm thay đổi. Các bài « ca khúc nghệ thuật » nói chung thường dùng cách đệm âm hình hóa.

Trong thí dụ (1) dưới đây, phần đệm không kèm theo giai điệu mà chỉ dùng một chuỗi hợp âm, đó là hình thức đơn giản nhất trong loại này.

Trong thí dụ (2) cũng không kèm theo giai điệu, nhưng chỗ khác nhau là mỗi hợp âm biến thành một phách gồm bốn âm rải, thành một loại « âm hình ».

BÀI HÁT BUỒN CỦA NGƯỜI CHĂN CỪU

(1) Moderato

Su-be

Ngày ngày lại ngày ngày mình tôi buồn đứng trên đỉnh núi mũ cao

C: I ... V7 ... I
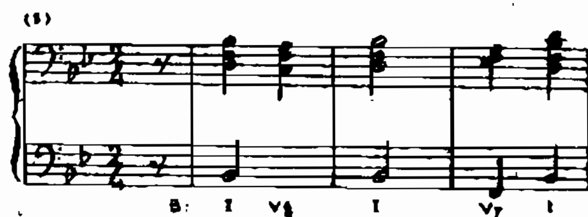
TẢN BỘ

(2) Allegro moderato

Su-be
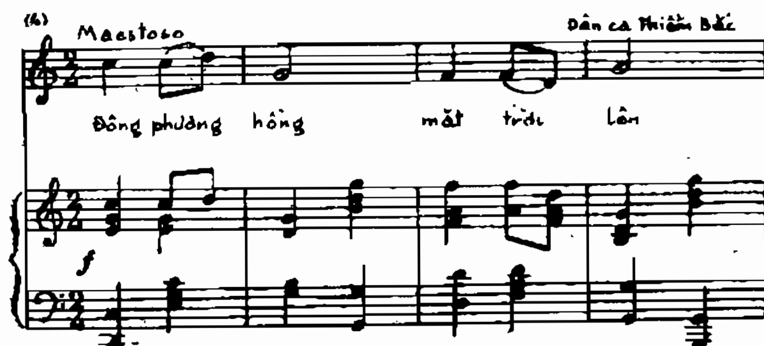
Tản bộ ấy là thú vui anh thợ mã ấy thú vui
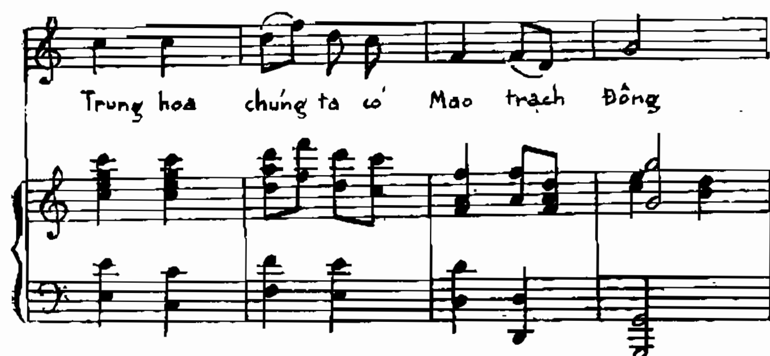
Phần đệm này tuy nhìn ra nhiều nốt, có vẻ náo nhiệt, nhưng nó nguyên là một chuỗi hợp âm rất đơn giản. Âm hình của nó là từ cơ sở hòa âm dưới đây phát triển ra :



2) Phần đệm kèm theo giai điệu nghĩa là trong đó có giai điệu của ca khúc. Hình thức giản đơn nhất của nó là dùng hợp âm liên tiếp tiến hành và kèm theo giai điệu ở cùng một cao độ với giọng hát ; giai điệu đặt ở trên cùng, nhưng cũng có thể đặt ở dưới cùng hoặc cao hơn giọng hát một quãng tám. Ngoài ra các bè khác cũng có thể tạo thành âm hình các loại làm cho phần đệm thêm phong phú. Loại này thường dùng trong ca khúc quần chúng, và các tài liệu dạy hát ở các trường phổ thông, giúp cho người hát dễ nắm được giai điệu, không bị lạc điệu. Thí dụ :
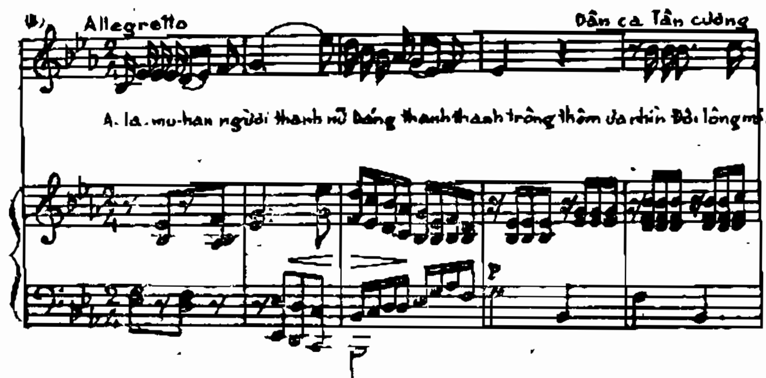
ĐÔNG PHƯƠNG HỒNG





Hai loại đệm nói trên, cũng thường dùng lẫn lộn trong một bài ca khúc, như thí dụ sau đây, lúc bắt đầu không kèm theo giai điệu, sau nhịp hai và nhịp ba kèm theo giai điệu, từ nhịp bốn trở đi, giai điệu lại mờ đi trong phần đệm, những thí dụ thế này rất nhiều:

A-LA-MU-HAN



Nhưng để tiện cho việc học tập, chúng tôi vẫn chia làm hai loại (kèm theo giai điệu và không kèm theo giai điệu). Những chương dưới đây sẽ lần lượt nghiên cứu cách viết hai loại đệm đó.

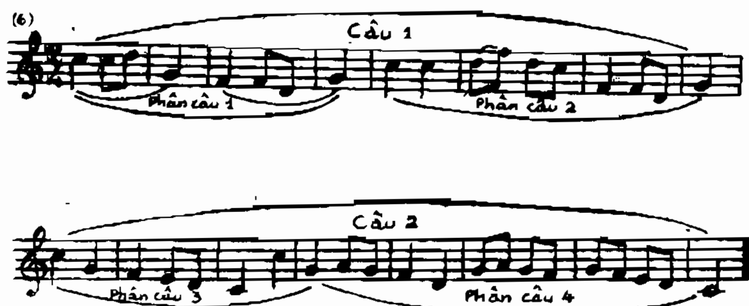
III.—NÓI VỀ KHÚC THỂ VÀ CHẤM KẾT

Trước khi viết phần đệm phải nhận rõ cú pháp và chấm kết của ca khúc, sau đó phần hòa âm dùng mới xác đáng được, và phần đệm mới có thể viết hay được.

Ca khúc ngắn thường hay dùng « thể hai đoạn » nhỏ. Ở thể này mỗi đoạn là một « câu nhạc ».

Câu nhạc thường dài tám nhịp, nhưng cũng có lúc dài hơn hoặc ngắn hơn. Câu là một đơn vị giai điệu tương đối hoàn bị có thể diễn đạt trọn một tứ nhạc đầy đủ, và lại có tác dụng đối đáp, về hình thức thường là cân đối.

Một « câu nhạc » thường chia ra hai phân câu. Ca khúc do hai câu nhạc góp thành, cũng tức là gồm bốn phân câu. Như bài « Đông phương hồng » có thể phân tích như thế này được :



Thí dụ trên rất rõ ràng do hai câu (bốn phân câu) góp thành. Tuy vậy cũng cần nói rõ hai điểm :

1) Phân câu thứ nhất còn có thể chia ra hai « động cơ », mỗi động cơ hai nhịp, còn các phân câu khác không thể chia được. Động cơ là một đơn vị giai điệu nhỏ hơn phân câu. Phân câu thứ nhất chia làm hai động cơ cũng là do đòi hỏi của lời ca « Đông phương hồng, mặt trời lên » mà thành. Còn câu « Trung-hoa tiến ra Mao trạch Đông » và lời ca của hai phân câu kia chỉ đòi hỏi liền một hơi.

2) Nói chung ca khúc bốn phân câu cân đối đều cùng bắt đầu từ phách mạnh, hoặc cùng bắt đầu từ phách yếu. Bắt đầu từ phách mạnh thì gọi là « đà mạnh nhẹ », ngược lại, từ phách yếu thì gọi là « đà nhẹ mạnh ». Nhưng bài này thì lại khác, vì phân câu 1, 2, và 3 đều bắt đầu từ phách mạnh, phân câu 4 lại bắt đầu từ phách yếu. Về trường độ, phân câu 4 chiếm lấn vào một phách của phân câu 3, như vậy phân câu 3 và 4 càng gắn chặt với nhau, và có cảm giác như là đi liền một mạch vậy. Hiện tượng này cũng là do lời ca mà ra. Trong dân ca, những thí dụ này rất hay gặp.

Sau khi xác định cú pháp rồi, tiếp đó nên xác định cách « chấm kết » của từng phân câu, tức là ở cuối mỗi phân câu phải dùng hợp âm nào để kết thúc. Đó là một điểm rất quan trọng trong việc sắp xếp hòa âm. Tiến hành hòa âm của mỗi phân câu phải tuân theo một đường lối sắp xếp có kế hoạch và « chấm kết », tức là chỗ kết thúc của đường lối đó. Trước tiên hãy sơ bộ quy định các chấm kết, có vậy tiến hành hòa âm mới tránh được tình trạng không có mục tiêu, và mới có thể phối hợp được cú pháp của ca khúc, giúp người nghe có được ấn tượng rõ ràng về lúc bắt đầu, lúc chấm kết, cuối cùng có được một cảm giác đầy đủ về hòa âm, và tăng cường ý vị chấm dứt của ca khúc.

Sự sắp đặt các « chấm kết » không thể tách rời sự phân câu của giai điệu. Không thể nào tách khỏi giai điệu mà nói chuyện « chấm kết » được. Tuy vậy cũng có thể nêu lên một số yêu cầu chung làm nguyên tắc căn cứ. Nói chung bốn phân câu tương đương với các phần *khởi*, *thừa*, *chuyển*, *hợp* (1) trong văn chương. Phân câu 1 là «*khởi*», do đó đuôi của nó không đòi hỏi phải có một sự ngừng trệ cố định, mà đòi hỏi phải dùng « một chấm kết » có tính chất khêu gợi, vừa kết thúc phân câu 1, đồng thời cũng khêu gợi hòa âm của phân câu 2.

---

(1) ***Khởi, thừa, chuyển, hợp*** : bắt đầu, tiếp tục, chuyển biến và hợp lại (N.D).

Vì vậy ở cuối phân câu 1 không nên dùng *kết trọn* (1) mà chỉ nên dùng *kết không trọn* (2), hoặc *kết nửa* (3), hoặc *kết ngắt* (4).
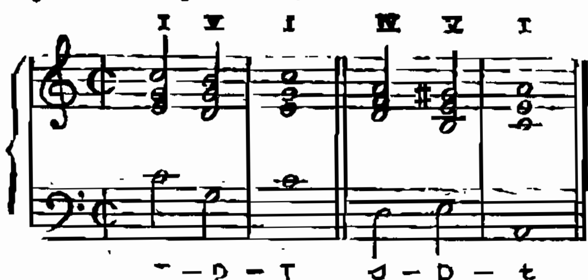
Phân câu 2 kế thừa toàn bộ xu hướng giai điệu và hòa âm của phân câu 1, và đến cuối tức là kết thúc của cả câu 1, do đó nó cần một chấm kết cố định. Chỗ này có thể dùng *«kết trọn»*. Nói chung thường dùng kết trọn ở bản giọng (giọng chính của bài nhạc), nhưng cũng có thể dùng kết trọn ở một giọng khác (thường là giọng có quan hệ gần).

Phân câu 3 là *« chuyển »*, nói chung là có chuyển giọng, nếu không phải toàn phân câu chuyển giọng, thì cũng là câu có chuyển giọng, có thể dùng kết trọn ở giọng mới đó.

Phân câu 4 không những kết thúc câu 2, mà là kết thúc của toàn bài, ở đây cần phải dùng kết trọn ở bản giọng; « kết không trọn » cũng có lúc dùng, nhưng lối « kết nửa » hoặc « kết ngắt » đều không thích hợp. Trong bản giao hưởng thứ 9 của Bê-tô-ven, các chấm kết của chủ đề « ca hoan lạc » đều sắp xếp như thế này cả. Chép lại dưới đây để các bạn tham khảo :

---

(1) **Kết trọn :** Dùng các hợp âm ở thể gốc và chấm dứt bằng hợp âm ba chủ trong vị trí giai điệu âm gốc. Thí dụ :



(2) **Kết không trọn :** Không phù hợp với một trong những điều kiện của kết trọn.

(3) **Kết nửa :** Tận cùng bằng hợp âm át (V) hoặc hạ át (IV).

(4) **Kết ngắt :** Chấm dứt bằng cách chuyển hợp âm của chức năng át, không phải sang hợp âm ba chủ (bậc I), mà là sang một hợp âm khác nào đó, thường là sang hợp âm ba bậc VI.

(Chú thích của N.X.B)

(7)

Phân câu 1 — Phân câu 2

Kết nửa ở bản giọng — Kết trọn ở bản giọng

D: I$_4^6$ V — D: V — I

Phân câu 3 — Phân câu 4

Kết trọn ở giọng át — Kết trọn ở bản giọng

A: V — D: V — I

Dưới đây là thí dụ : « *Nơi bãi biển* » của Su-be, các chấm kết cũng sắp xếp như trên :

(8)

Phân câu 1

Kết nửa ở bản giọng

C: I V

Phân câu 2
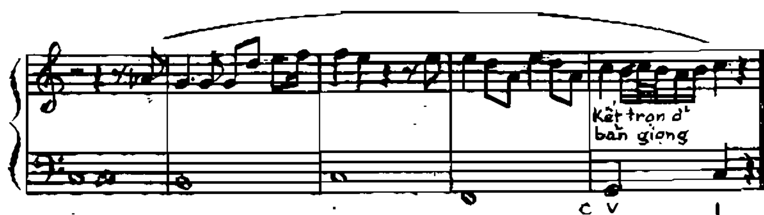
Kết trọn ở bản giọng

V I
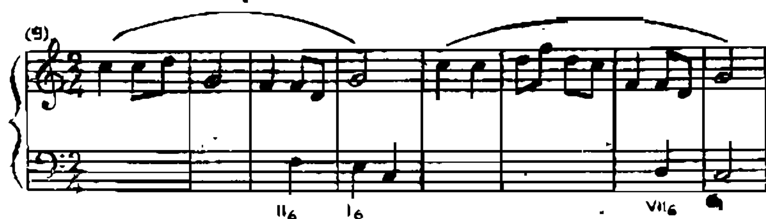
Phân câu 3
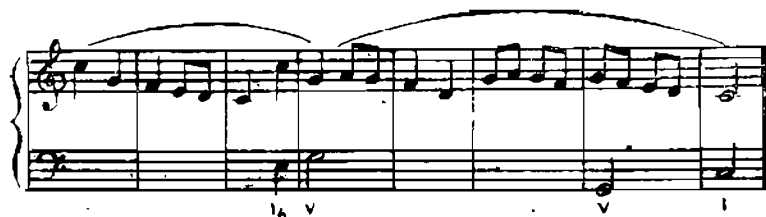
Kết trọn ở giọng quan hệ gần

d: I$_4^6$ V I

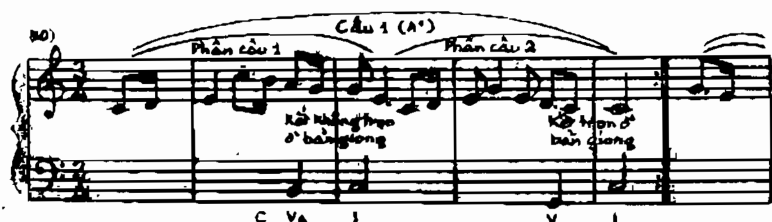


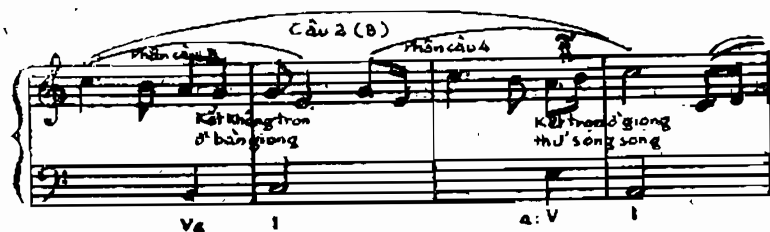
Xác định chấm kết phải kết hợp tình hình thực tế của ca khúc, không thể chỉ xuất phát từ lý luận, điều đó không cần phải nói nữa. Có một số ca khúc, chấm kết không thể hoàn toàn chiều theo lý luận trên được, như bài « Đông phương hồng » là một thí dụ. Do đó lý luận của chúng ta phải có sửa đổi theo với hoàn cảnh cụ thể. Cũng như nhiều dân ca khác, phân câu 3 của « Đông phương hồng » không có chuyển giọng rõ ràng, và cũng không thể dùng chấm kết ở giọng khác để kết thúc nó, mà chỉ có thể dùng kết nửa ở bản giọng. Điểm này là chỗ không phù hợp với lý luận trên. Nhưng các bộ phận khác đều phù hợp với lý luận trên cả. Ví như nguyên tắc đòi hỏi chấm kết của phân câu 4 phải dùng kết trọn, đối với bài này vẫn đúng, hoặc như chấm kết của phân câu 2 và 3 phải khác nhau, và nguyên tắc đòi hỏi chấm kết của phân câu 2 phải tương đối ổn định cũng thích hợp ở đây, dù âm kết ở giai điệu của hai phân câu 2 và 3 giống nhau. Sau đây là cách sắp xếp các chấm kết bài « Đông phương hồng » :

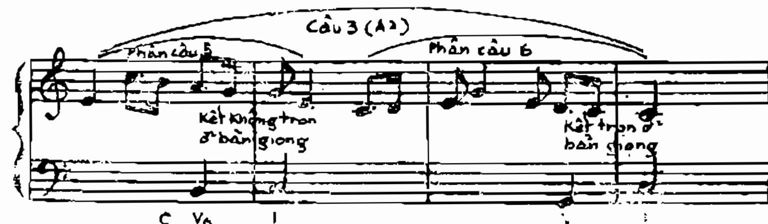




Đối với ca khúc «thể ba đoạn», đặc điểm của nó là câu 1 và câu 3 giống nhau, câu 2 là câu so sánh. Câu 2 thường toàn câu dùng chuyển giọng hay ít nhất cũng là cuối câu chuyển giọng, tạo thành một sự so sánh, đối chọi. Kết trọn có tính cách ổn định vẫn được dùng ở cuối mỗi câu. Phân câu 1, 3, 5 có thể dùng kết nửa, kết không trọn, hoặc kết ngắt. Thí dụ dưới đây là sự sắp xếp các chấm kết của ca khúc thể ba đoạn « Bông hồng cuối cùng của mùa hè » của Phơ-lô-tơ :







Ở trên là nói tới các ca khúc «thể hai đoạn» và « thể ba đoạn » vuông vắn nhất. Rất nhiều ca khúc đều viết theo cách này, nhưng cũng có rất nhiều ca khúc không viết theo cách

này, hoặc số phân câu nhiều hơn, hoặc ít hơn, hoặc dài ngắn khác nhau. Thậm chí có khi còn có cấu tạo đặc biệt nữa. Những trường hợp như thế phần nhiều do kết hợp với lời ca mà có. Nếu lời ca viết hay, giai điệu kết hợp chặt chẽ với lời, thì kết cấu có không vuông vắn cũng không hại gì. Những thí dụ nêu ra trong các phần dưới đây, cũng có cái không thể dùng khúc thể trên mà giải thích được, điểm này cần phải nói rõ.

Nhưng dù thế nào, trước khi viết đệm cũng phải nghiên cứu rõ ràng khúc thể, cú pháp và các chấm kết, đặt kế hoạch tỉ mỉ đã rồi hãy viết hợp âm. Đó là một nguyên tắc.

IV.— VỀ VẤN ĐỀ HÒA ÂM

Các bạn đã học qua hòa âm nên ở đây không cần và cũng không thể nói quá nhiều về vấn đề hòa âm. Nhưng có một số vấn đề có quan hệ mật thiết đến việc viết đệm, mà trong các sách hòa âm thường nói ít, thì ở đây có thể nói thêm một chút.

Trong việc viết đệm nên lấy các « hợp âm ba chính » (1) làm nòng cốt. «Hợp âm ba phụ» nên dùng ít.

«Hợp âm ba phụ» theo hệ thống chức năng của nó, có thể tạm dùng thay thế cho «hợp âm ba chính» cùng hệ thống: Làm như vậy có hai mục đích:

1. Tăng thêm màu sắc và biến hóa của hòa âm.

2. Tránh được những tiến hành hòa âm xấu, như tiến hành quãng năm, quãng tám song song v.v...

Dưới đây là ba hệ thống chức năng của các hợp âm chính và phụ:

1. Hệ thống chức năng chủ — Lấy hợp âm bậc I làm đầu, VI là hợp âm phụ của nó.

2. Hệ thống chức năng át — Lấy hợp âm bậc V làm đầu, VII là hợp âm phụ của nó.

3. Hệ thống chức năng hạ át — Lấy hợp âm bậc IV làm đầu, II là hợp âm phụ của nó.

---

(1) Hợp âm ba chính là những hợp âm dựng trên các bậc I, IV và V của gam, trên các bậc còn lại là hợp âm ba phụ (N.D)
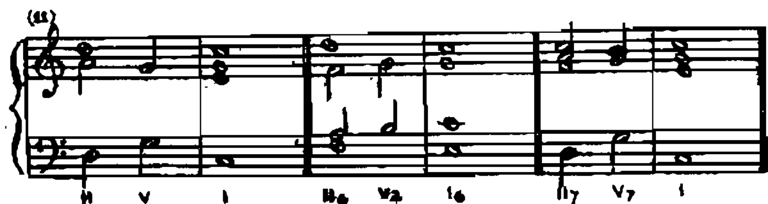
Hợp âm bậc III có thể xếp vào chức năng chủ, cũng có thể xếp vào chức năng át. Hợp âm này ít dùng, ở sau sẽ nói lại cụ thể.

Khuynh hướng tiến hành của ba hệ thống đó nói chung là: hệ thống của hợp âm chủ có thể tiến hành tới hệ thống hợp âm át, hay hệ thống hợp âm hạ át; hệ thống át chỉ tiến hành tới hệ thống chủ mà không được tới hệ thống hợp âm hạ át. Chỉ trong trường hợp gam thứ tự nhiên, do âm dẫn của nó không đòi hỏi phải nhất thiết giải quyết về chức năng chủ nên hệ thống hợp âm át mới có thể tiến hành tới hệ thống hạ át.
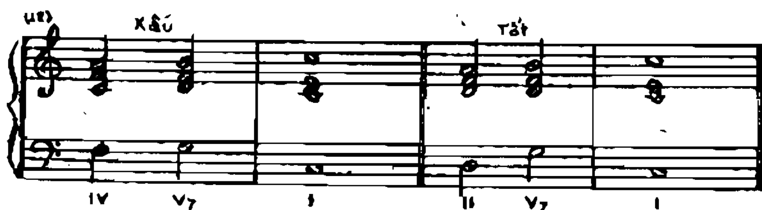
Dưới đây là mấy cách dùng chủ yếu của hợp âm ba phụ:

VI thay I dùng sau V, tạo thành « kết ngắt ». Lối chấm kết này có thể dùng ở giữa bài, nhất là lúc mà hai phân câu đều đòi hỏi lối chấm kết V — I. Nếu có khả năng, nên đổi phân câu trước ra dùng V — VI, và để dành chấm kết V — I cho phân câu sau.

Hợp âm II nói chung tiến hành về V, thường dùng ngay trước kết trọn. Cũng có thể dùng II_6, II_7 và các thể đảo khác của II_7, thí dụ:
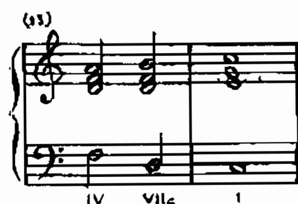


Khi bè trên cùng tiến hành như thế này: « âm hạ trung (1) → âm dẫn → âm chủ », thì không thể dùng IV — V — I được, mà phải đổi thành II — V — I, thí dụ:
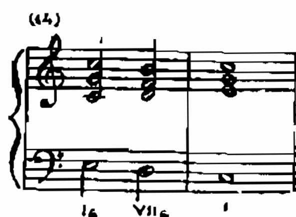


(1) âm hạ trung : sus-dominante.

Hà Nội 8/8/81
Nguyễn Hữu Quý
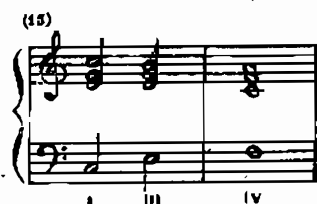
Cùng một nét nhạc đó, còn có một cách dùng hòa âm khác, tức là dùng IV — VII_6 — I :



Đó là một cách dùng hợp âm bậc VII. Một cách dùng hợp âm VII khác cũng thường hay gặp, đó là thay thế cho V và về I để tạo thành kết trọn. Ở trước nó không nhất thiết phải là IV, thí dụ :
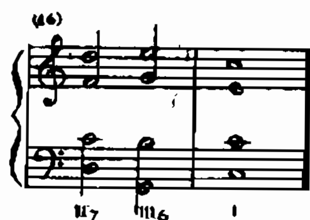


Khi bè cao tiến hành như thế này : « *âm chủ → âm dẫn → âm hạ trung* » thì có thể dùng hòa âm như sau :



Đó là một cách dùng quan trọng của hợp âm bậc III. Một cách dùng khác nữa là nó thay cho V và về I để tạo thành kết trọn. Ở cuối phần câu, nếu bè cao từ âm trung (1) đi xuống âm chủ, thì có thể dùng chấm kết này, thí dụ :

(1) Âm trung : médiante
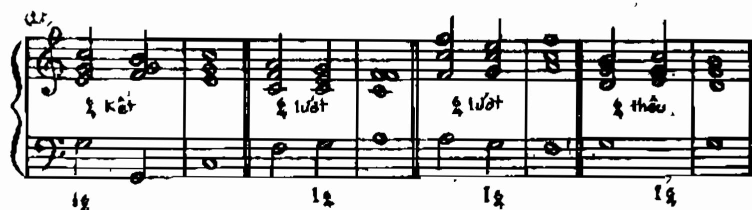


Ở trên là một số cách xử dụng hòa âm của hợp âm phụ (bao gồm cả các thể đảo), các bạn nên luyện quen cách xử dụng các hợp âm đó, khi viết đệm sẽ rất có lợi.

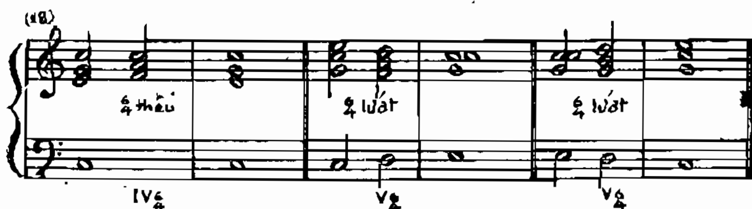
Về thể đảo của hợp âm chính, có thể nói thế này: nên lấy thể gốc làm chủ, và dùng đúng lúc một số thể đảo một, mục đích là để tăng thêm tính giai điệu cho bè trầm, và cũng để tránh tiến hành hòa âm xấu, như quãng tám, quãng năm song song v.v...

Còn về thể đảo hai của hợp âm chính, có thể phân biệt như sau:
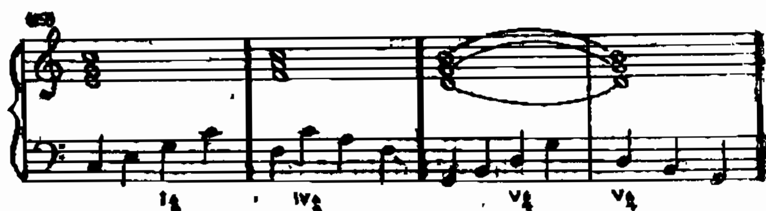
Hợp âm I^{5}_{4} có thể dùng trước « kết trọn » gọi là « $^{6}_{4}$ kết »; dùng giữa IV gốc và IV_6 gọi là « $^{6}_{4}$ lướt »; dùng giữa hợp âm V gốc gọi là « $^{6}_{4}$ thêu »:
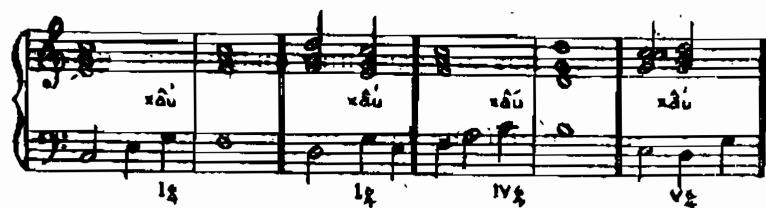


IV^{6}_{4} chỉ có thể dùng làm $^{6}_{4}$ thêu đứng ở giữa hai hợp âm I; V^{6}_{4} chỉ có thể dùng làm $^{6}_{4}$ lướt đứng giữa hợp âm I gốc và I_6



Ngoài ra, các hợp âm ba chính trong khi tiến hành lối nhảy rải ở bè trầm cũng có thể tạo thành «hợp âm $^6_4$ rải», phải chú ý đặt hợp âm $^6_4$ rải đó giữa hợp âm gốc và thể đảo một, tránh đặt ra ngoài rìa hợp âm:





Về vấn đề hòa âm, chỉ trích ra những điểm cần thiết trên đây thôi. Mong rằng phần này có thể giúp bạn đọc ôn lại một số vấn đề quan trọng nhất trong tiến hành hòa âm.



CHƯƠNG II

PHẦN ĐỆM KHÔNG KÈM THEO GIAI ĐIỆU

Từ chương này, chúng tôi bắt đầu nói cụ thể vào cách viết đệm, trước tiên hãy nói về đệm không kèm theo giai điệu.

Viết loại đệm này có thể theo một số bước như sau :

1. Phân tích thể nhạc của ca khúc, cú pháp, định chuyển giọng và cách chấm câu.

2. Quyết định hợp âm, phân định các nốt của giai điệu : nốt nào thuộc hợp âm, nốt nào ngoài hợp âm.

3. Viết bè trầm

4. Viết các hợp âm lên trên bè trầm. Hoàn thành cơ sở hòa âm của phần đệm.
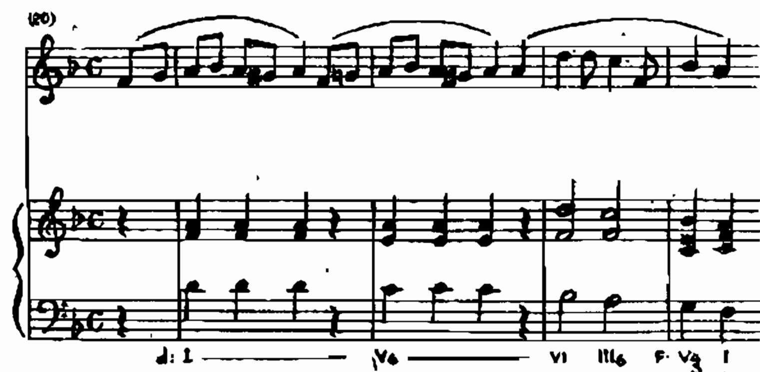
5. Căn cứ tính chất ca khúc, suy xét xem phần đệm có cần phải dùng một loại âm hình nào không. Nếu cần thì dùng loại nào, và sẽ âm hình hóa các hợp âm ra.

Những điểm về thể nhạc, cú pháp, chuyển giọng, chấm câu v.v... trong bước một đã nói qua trong chương I, ở đây không nhắc lại. Bây giờ nói từng điểm từ 2 đến 5.

I.—QUYẾT ĐỊNH HỢP ÂM
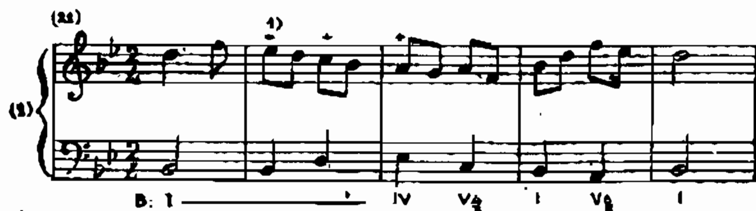
Muốn cho hợp âm dùng đạt được hiệu quả, thời gian của nó không nên ngắn quá, mà có thể dài một phách, hai, ba, bốn phách hoặc hàng mấy nhịp cũng thường gặp. Đương nhiên, trong ca khúc ngắn, số nhịp không nhiều, nếu dùng mãi một hợp âm trong nhiều nhịp, thì sẽ nhạt nhẽo, đơn điệu, do đó nên thay đổi hợp âm cho thích đáng. Nhưng nếu đổi quá nhiều

thì lại cũng không tốt. Nói chung mỗi hợp âm không nên ngắn dưới một phách; hai, ba, bốn phách, hoặc từ một đến hai nhịp có thể dùng một hợp âm. Thí dụ câu nhạc sau đây của Su-man :
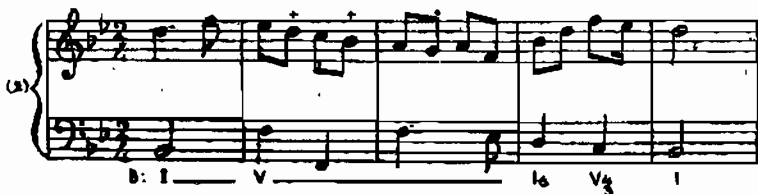


Ở hai nhịp đầu, mỗi hợp âm chiếm một nhịp, nhịp thứ ba dùng hai hợp âm, cuối cùng mỗi phách là một hợp âm. Nhưng chúng ta thấy rằng ở nét nhạc trên rất nhiều chỗ cứ mỗi phách là hai nốt. Như vậy trong quá trình tiến hành của một hợp âm đệm, có ba nốt ở giai điệu không thuộc vào hợp âm đó. Những nốt ấy gọi là « nốt ngoài hợp âm ». Do đó lúc định hợp âm cần phải phân biệt rõ nốt thuộc hợp âm và nốt ngoài hợp âm.
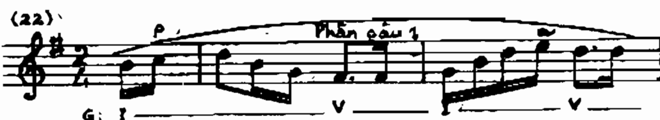
Để tránh khỏi phải dùng hai hợp âm trong một phách, khi mà ở giai điệu có hai nốt nhạc đi liền bậc trong một phách, thì phải coi một trong hai nốt đó là ngoài hợp âm. Quyết định nốt nào là ngoài hợp âm phải tùy yêu cầu mà định. Như thí dụ sau, chỉ đơn thuần dựa vào giai điệu có thể có hai cách định nốt ngoài hợp âm, kết quả tạo nên hai lối tiến hành hợp âm khác nhau; cách thứ nhất nhấn mạnh hợp âm chủ, bắt đầu ca khúc như vậy tương đối tốt; còn như ở giữa và đuôi thì cách hai cũng rất tốt :
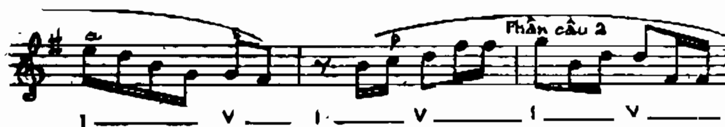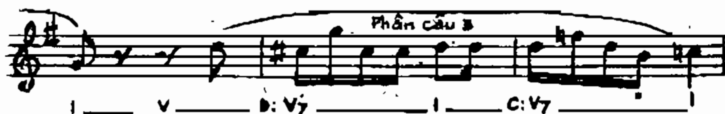


(1) Dấu + để chỉ nốt ngoài hợp âm.
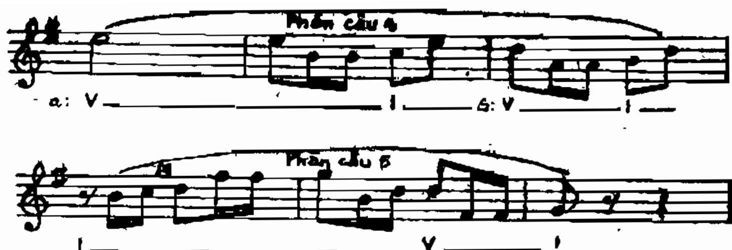


Dưới đây là các hợp âm dùng trong bài: « *Cám ơn dòng suối nhỏ* » của Su-be. Bài này có hai câu, năm phân câu, câu thứ nhất có sáu nhịp gồm hai phân câu, mỗi phân câu ba nhịp. Do đòi hỏi của lời ca, nên câu thứ hai gồm ba phân câu 3, 4 và 5, phân câu 3 có hai nhịp, phân câu 4 và 5 mỗi phân câu có ba nhịp. Tuy hai câu nhạc cấu tạo khác nhau, nhưng tác dụng « khởi, thừa, chuyển và hợp » vẫn rõ ràng; phân câu 1 là « khởi », phân câu 2 là « thừa » phân câu 3 và 4 là « chuyển » và phân câu 5 là « hợp ». Tác giả cố ý nhắc lại phân câu 2 thành phân câu 5, do đó tăng cường thêm tính thống nhất của toàn bộ giai điệu. Giọng và chấm kết sắp xếp như sau: Phân câu 1 kết ở bản giọng, dùng I—V tạo thành « *kết nửa* »; phân câu 2 kết ở bản giọng, dùng V—I tạo thành « *kết trọn* », phân câu 3 đi qua giọng *Rê* trưởng và kết ở *Đô* trưởng, phân câu 4 đi qua *la thứ* và kết ở *Xon trưởng* để tiện tiếp vào phân câu 5 dùng *Xon* trưởng; phân câu 5 cũng dùng kết trọn ở bản giọng như phân câu 2:









Phần hòa âm của bài này tương đối đơn giản. Từ đầu đến cuối chỉ dùng hai hợp âm (I và V), do đó phân câu 3 và 4 chuyển giọng dồi dào để tăng thêm màu sắc biến hóa hòa âm. Thêm vào đó hai bè cao và trầm đều viết có đối vị, dùng âm hình không máy móc, làm cho phần hòa âm đơn giản mà nghe không nhạt nhẽo. Do mỗi hợp âm được duy trì trong một khoảng thời gian tương đối dài nên trong giai điệu có một số « nốt ngoài hợp âm ». Những chữ ghi ở trên dòng nhạc nói rõ tính chất các nốt ngoài hợp âm đó: « *p* » là *nốt lướt*, « *a* » là *nốt thêu*, « *s* » là *nốt lưu*, sau này sẽ dùng những chữ đó. Bây giờ nêu thêm một thí dụ nữa. Sau đây là bài « HOA HỒNG DẠI » của Su-be.

(23) Con tenerezza

AP — Phần câu 1

Thanh niên xa trông đóa hoa hồng Bên hàng rào xanh

G: I — II — V —

ap — Phần câu 2

xanh thắm ; hoa khoe hoa tươi sắc yêu kiều Hoa kia khiến

I — D: V — I — II —

ai mắt nhìn Muôn bông hoa cũng nở đầy tim

V — I — II — V — I

rit. — Phần câu 3 — a — a tempo — Phần câu 4 — ap

Hoa hồng xinh hỡi bông hoa thắm bên khóm rào xanh bờ xa

G: V — I — IV — I — V I

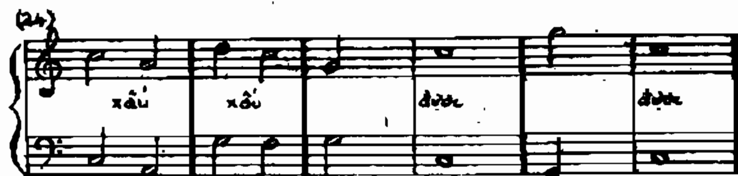
Thể nhạc của thí dụ này không cân đối, vuông vắn. Để kết hợp được lời ca, làm như vậy là hoàn toàn có lý do. Phân câu 1 dài bốn nhịp; phân câu 2, bộ phận chính cũng gồm bốn nhịp, nhưng lại thêm vào hai nhịp bổ sung, phát huy thêm ý nhạc của đoạn đuôi. Phân câu 3 và 4 chỉ có hai nhịp mỗi câu; mới nhìn thì ngắn, nhưng do ở câu 3 nêu rõ tính chất «chuyển», tốc độ tạm thời chậm lại, và nốt cuối cùng của phân câu 3 đồng thời cũng là đỉnh cao nhất của giai điệu, lại dùng dấu ngân tự do (𝄐), do đó hát lên không có cảm giác ngắn nữa, và sau đó phân câu 4 cũng «hợp» rất khéo. Ở thí dụ trên ghi rõ hợp âm dùng trong phần đệm, những chuyển giọng và chấm kết. Những điểm này không cần giải thích lại. «Nốt ngoài hợp âm» cũng đã ghi rõ. Có hai chữ mới là «ap» — nốt *nhấn* và «e» — nốt *thoát*, tức là nốt dùng ở phần yếu của mỗi phách và nhảy ngược theo hướng khác tới phách sau. Loại nốt này ít dùng. Sách hòa âm nói chung cũng ít nói tới loại nốt này.

II.— VIẾT THẢO BÈ TRẦM

Cú pháp của thể nhạc phân tích rõ ràng, chấm kết và hợp âm chọn xong, bước tiếp đó là viết thảo bè trầm.

Bè trầm là cơ sở của hòa âm, và cũng là bè nổi bật của phần đệm. Nó phải phù hợp với đòi hỏi của tiến hành hòa âm và cũng phải phối hợp chặt chẽ với giai điệu của ca khúc làm cho hai bè ngoài cùng tạo thành hai bè hòa âm hay.
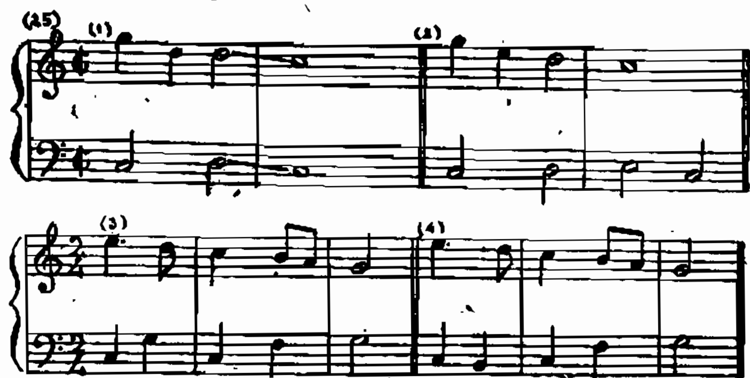
Do đó, giữa giai điệu và bè trầm phải tránh tiến hành quãng năm và quãng tám song song, nhưng quãng tám song song nhảy theo hướng ngược lại thì vẫn được, đặc biệt là ở kết trọn thì dùng được:
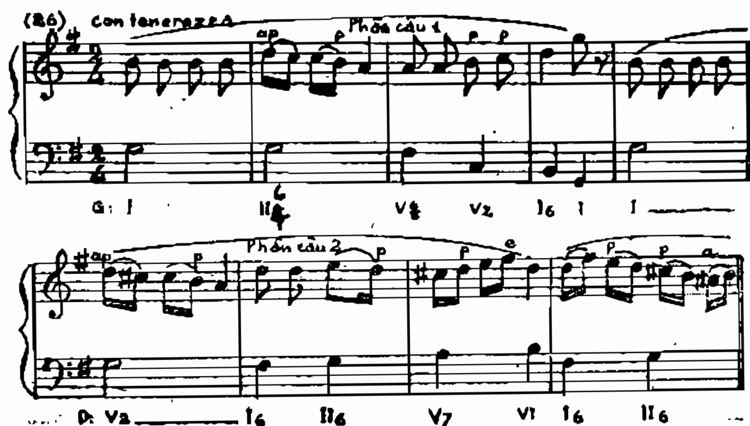


Nếu giữa hai bè tạo thành quãng tám hoặc quãng năm ngầm thì tốt nhất là bè cao đi liền bậc, bè trầm nhảy cách. Tuy vậy quy tắc này có thể mở rộng hơn là khi còn học hòa âm, vì âm sắc
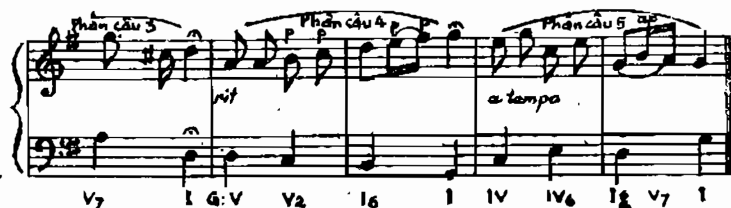
của tiếng hát và pi-a-nô khác nhau, nên hiệu quả trống rỗng của quãng tám ngầm hoặc quãng năm ngầm cũng được giảm đi.

Hợp âm tuy chọn rồi, nhưng còn chưa quyết định dùng thể gốc hay đảo. Khi thảo nháp bè trầm phải tính đến điểm này. Đảo hai của hợp âm ba chỉ được dùng có điều kiện, ở trên đã nói qua rồi. Đảo một được dùng tương đối tự do hơn, nhưng cũng phải dùng có mục đích, điểm thứ nhất là để cho bè trầm thêm lưu loát và du dương hơn, điểm thứ hai là tránh tạo thành quãng năm hoặc tám song song với giai điệu của ca khúc, và cũng để tránh cả những quãng năm hoặc quãng tám ngầm. Như thí dụ 25 (1) có quãng tám song song, ở (2) do dùng đảo một nên tránh được. Ở (3) bè trầm nghe khó khăn, do dùng đảo một nên lưu loát hơn.



Dưới đây, hãy xem phần giai điệu và bè trầm của bài *« Hoa hồng dại »* (Su-be) và dựa vào đó để nói một vài vấn đề:





Về vấn đề chọn hợp âm của phần đệm này, vấn đề cú pháp, chấm câu v.v... ở tiết trên đã nói rồi. Ở đây chỉ cần phân tích tỉ mỉ bè trầm.

Phách mạnh đầu tiên dùng hợp âm chủ gốc, do đó bè trầm của bài này bắt đầu bằng âm chủ. Đây là một bản nhạc có màu sắc dân ca, không đòi hỏi hòa âm phải phức tạp, do đó nhịp một chỉ dùng một hợp âm.

Nhịp hai kết hợp với khả năng của phần giai điệu và quyết định dùng hợp âm bậc II, tác giả dùng nốt Xon ở bè trầm, thành hợp âm II^4_2 Xon là âm chủ. Vừa mới bắt đầu, ở bè trầm dùng nhiều Xon một chút càng tăng cường giọng tính và nốt xon đó giải quyết về pha # ở nhịp sau rất lưu loát, do đó nốt xon này dùng rất có chủ trương, có lý do của nó.

Nhịp ba và bốn mỗi nhịp đều dùng một hợp âm, mỗi hợp âm đều xuất hiện dưới hai vị trí khác nhau. Ở nhịp ba xuất hiện nốt thứ ba — pha # của hợp âm át làm cho nốt xon ở nhịp trên (âm bảy của hợp âm la 7) được giải quyết. Nốt pha # là âm dẫn, ở nhịp thứ tư lại dùng hợp âm chủ, nốt pha # đòi hỏi đi tới nốt xon,. nhưng nếu viết như vậy, thì sẽ tạo thành quãng năm song song với nét nhạc *đô-rê* ở giai điệu của ca khúc; hơn nữa nhịp 4 là chấm câu của phân câu 1, ở phách mạnh mà lại dùng hợp âm chủ gốc, cảm giác chấm dứt quá rõ ràng. Do lý do trên, ở nhịp 3 dùng thêm nốt *« đô »*, hợp âm từ V^6_5 ở phách một thành V_2 ở phách hai, tiếp đó đi tới I_6 của nhịp 4 và để tiện đổi hợp âm thành âm hình, I_6 ở phách mạnh đổi ra I gốc ở phách yếu.

Tình hình nhịp 5 và 6 cũng giống như ở nhịp 1 và 2; phách hai của nhịp 7 dùng II_6 làm cho bè trầm thêm lưu loát, vì nét nhạc không nhảy xa mà đi liền bậc. Nhịp 8 là một

kết ngắt, để dành kết trọn cho nhịp *10*, vì nhịp *10* mới là chung kết của câu nhạc hai. Nếu ở nhịp 8 đã vội dùng kết trọn thì tác dụng kết thúc ở nhịp *10* sẽ sút kém. Ngoài chấm câu khác nhau ra, nhịp 9 và 10 căn bản là nhắc lại nhịp 7 và 8. Ở bốn nhịp sau cùng, do dùng hợp âm đảo, bè trầm lưu loát và hay hơn. Nốt Rê ở phách mạnh của nhịp 11, nhắc lại nốt Rê ở nhịp trên, mới xem như là một nghịch phách, nhưng ở đây là hai phần câu nên không tạo thành hiệu quả đó. Phách mạnh của nhịp cuối cùng dùng hai hợp âm, nhưng căn bản chỉ là hợp âm V, I$_4^6$ chỉ là hợp âm trang sức của V mà thôi.

Bè trầm này rất di đôi với giai điệu, bất kể về cú pháp, điệu tính, tiết tấu đều như vậy. Chúng ta hãy đánh pi-a-nô lên mà nghe hai bè đó, sẽ thấy như vậy. Đó là một bè trầm rất hay, đáng để chúng ta nghiên cứu và học tập.

Đương nhiên Su-be không nhất thiết đi từng bước như chúng ta, nghĩa là quyết định hợp âm, thảo nháp bè trầm, điền hợp âm, cuối cùng mới viết thành âm hình. Vì ông ta là một tác gia có tài, không nhất định làm như vậy. Nhưng đối với các bạn mới học, tôi đề nghị hãy cứ đi từng bước như trên, vì đó là phương pháp chắc chắn nhất.

III.– VIẾT TRỌN HỢP ÂM, HOÀN THÀNH CƠ SỞ HÒA ÂM

Sau khi viết xong bè trầm, bước sau là dùng phương pháp bốn bè hòa âm viết các hợp âm ra. Tôi đề nghị dùng phương pháp bốn bè hòa âm, vì khi học hòa âm, lối viết bốn bè được dùng nhiều, đã quen thuộc. Và cũng vì những ca khúc nói chung có thể dùng bốn bè hòa âm làm cơ sở của phần đệm, và chuyền bốn bè hòa âm ra âm hình cũng thích hợp. Nhưng cũng cần nói rõ là không phải bất cứ phần đệm nào cũng đều có bốn bè cả. Các loại âm hình cũng không nhất thiết phải từ bốn bè hòa âm phát triển ra. Và ngay trong một bản nhạc, các bè đệm cũng không phải từ đầu đến cuối đều từng ấy bè, mà có thể lúc nhiều, lúc ít. Tuy sự thực là như vậy, nhưng đối với người mới học, dùng bốn bè hòa âm làm cơ sở hòa

âm của phần đệm vẫn là cần thiết. Ngoài lợi ích quen thuộc với cách viết bốn bè hòa âm và quen thuộc với cách sử dụng vào việc viết phần đệm ra, ta còn nắm được luật tiến hành các bè, và các cách thêm bớt các nốt trong hợp âm v.v...

Khi viết hợp âm lên trên bè trầm, chú ý không để cho hợp âm cao hơn giai điệu. Tuy vậy có một vài chỗ cao hơn giai điệu cũng có thể được, có lúc lại cần thiết nữa, nhưng nói chung thường là để ở dưới giai điệu để cho giai điệu càng rõ ràng, càng nổi bật lên. Có tác giả dùng đệm để tả tâm lý hoặc phong cảnh bên ngoài, khi đó sự cao thấp của âm vực đệm chỉ phục tùng theo yêu cầu diễn tả, mà không bị hạn chế như điểm nói trên. (Nét nhạc viết ở khóa xon nếu là do giọng nam hát, hiệu quả sẽ thấp hơn một quãng tám, pi-a-nô không nhất thiết phải đánh thấp theo xuống một quãng tám, hoặc không cần viết thấp hơn một quãng tám, vì làm như vậy, toàn bài sẽ nghe tối và nặng nề).
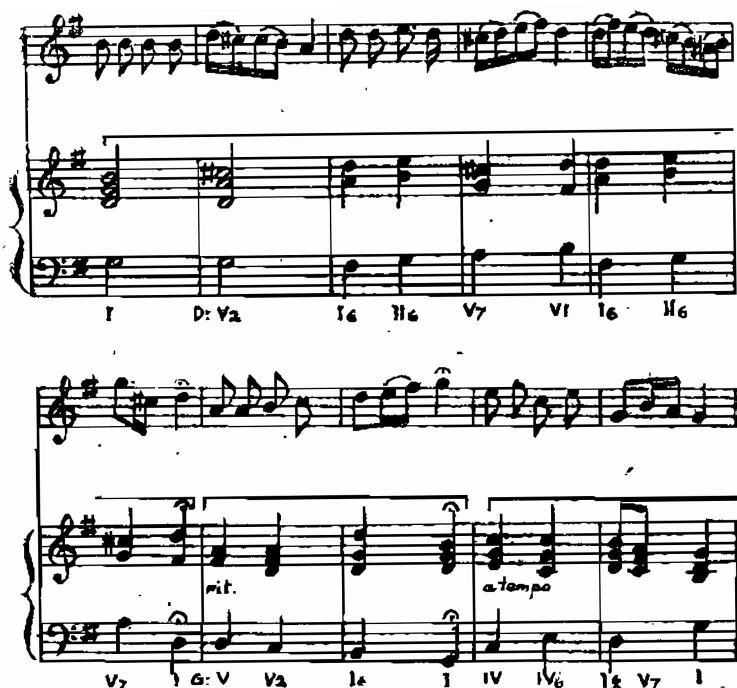
Những điểm về các nốt được tăng đôi trong hợp âm, nốt có thể bỏ, về liên kết hợp âm, xử lý âm dẫn, và các nốt nghịch đều hoàn toàn căn cứ phép tắc của bốn bè hòa âm mà làm. Tạm thời trong phần đệm chưa dùng nốt ngoài hợp âm. Yêu cầu trước mắt là xây dựng xong cơ sở hòa âm của phần đệm; vấn đề trang sức, đương nhiên phải nghĩ tới, nhưng để bước sau hãy làm.

Chúng ta hãy lấy lại thí dụ «*Hoa hồng dại*» của Su-be để nói rõ các điểm trên. Dưới đây là cơ sở hòa âm bài «*Hoa hồng dại*»

(27)

con tenerezza

G. I V6 V2 I6 I



Cơ sở hòa âm này, căn bản là dùng bốn bè hòa âm viết ra. Đến phách một của nhịp bảy, nốt tăng đôi trong hợp âm có chỗ không tiện. Vì ở bè trầm đã dùng âm ba của hợp âm, không thể tăng đôi được; nếu như ở bè giữa tăng đôi âm gốc, thì tiến hành đến hợp âm sau lại gặp khó khăn, hơn nữa ở đây dùng ba bè hòa âm thích hợp với lối tiến hành tiếp tục đi liền bậc của bè trầm, đối với không khí hòa âm của toàn bài cũng không có hại gì, ngược lại tạo thành một sự so sánh với bốn bè hòa âm ở trước và sau, càng tăng màu sắc cho phần đệm, do đó tác giả dùng ba bè hòa âm trong bốn nhịp rưỡi, sau đó lại trở lại dùng bốn bè hòa âm.

Ở đây, các nốt tăng đôi của hợp âm đều theo đúng quy tắc hòa âm. Thí dụ hợp âm I_6 ở nhịp bốn không tăng đôi âm ba (nốt trầm) mà tăng đôi âm năm. Hợp âm thứ ba (tính ngược từ cuối lên) IV_6 tăng đôi âm gốc. Âm dẫn và âm bảy cũng xử lý theo quy tắc hòa âm.

Còn về vấn đề liên kết hòa âm, ở đây cũng nhắc lại một chút :

1) Nếu hai hợp âm cùng có nốt chung, tìm cách đặt hai nốt đó cùng một bè.

2) Nếu không có nốt chung, hết sức dùng lối tiến hành ngược chiều giữa hai hợp âm đó.
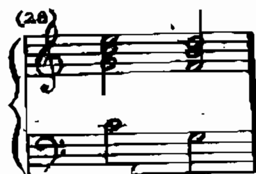
3) Khi thay đổi hợp âm nên tránh nhảy quá xa trong tiến hành từng bè.

4) Nếu chỉ là nốt hợp âm chuyển sang cách sắp xếp khác, thì không cần theo các hạn chế trên.
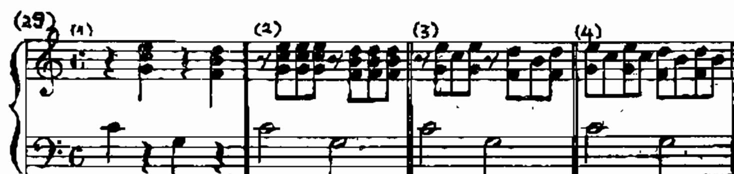
Bạn đọc có thể đem thí dụ này đánh pi-a-nô lên nghe vài lượt, căn cứ vào phân câu mà tìm hiểu hiệu quả của tiến hành hòa âm, đồng thời hát cả giai điệu lên (tự hát hoặc nhờ người khác hát) để nghe được sự kết hợp giữa giai điệu và phần đệm, cùng tác dụng của phần đệm đối với giai điệu.
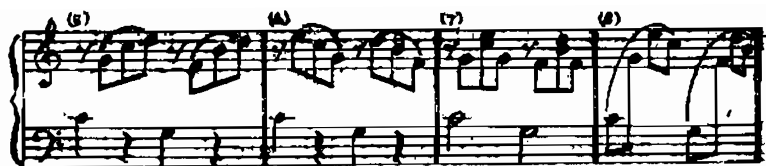
IV. — CĂN CỨ NHU CẦU CỦA CA KHÚC CHUYỂN HỢP ÂM RA ÂM HÌNH

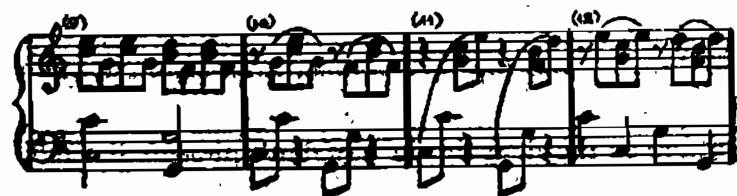
Một dãy hợp âm có thể viết thành các loại âm hình khác nhau. Trong âm hình lại có thể thêm vào các «nốt ngoài hợp âm» biến hóa vô cùng. Dưới đây chỉ dùng một cơ sở hòa âm phát triển thành 15 loại âm hình khác nhau, đó cũng chỉ mới là một số âm hình phổ thông nhất :
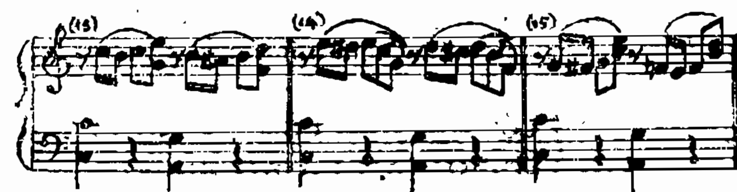


Từ cơ sở hòa âm trên biến thành các loại âm hình như nhau :









Ở thí dụ trên, từ một cơ sở hòa âm biến ra 15 loại âm hình. Ở dòng nhạc trên (khóa xon) hoàn toàn giữ nguyên vị trí các bè, nhưng từ thí dụ 13, mỗi nhịp thêm vào hai nốt thêu; từ thí dụ 9, bè trầm tăng đôi thêm một quãng tám. Lối tăng thêm này chỉ là tăng cường cơ sở hợp âm, trên pi-a-nô dùng rất nhiều. Nên biết rằng, dù tăng thêm một quãng tám, bè trầm cũng vẫn chỉ coi là một bè, do đó từ quãng tám này đến quãng tám khác, hoặc một dãy các quãng tám tiến hành như vậy chỉ coi là một bè, không coi như là quãng tám song song và bị cấm như các trường hợp khác.

Phần đệm của ca khúc ngắn, đơn giản, sau khi viết thành cơ sở hòa âm rồi, căn cứ vào tinh thần bài nhạc mà chọn một loại âm hình, và âm hình hóa cơ sở hòa âm ra. Như vậy là hoàn thành xong phần đệm. Thí dụ bài «HOA HỒNG DẠI» của Su-be (ở hai tiết trên đã phân tích qua cú pháp và chấm câu, cũng đã nghiên cứu qua bè trầm và cơ sở hòa âm) tác

giả chọn âm hình tựa như loại (1) trên đây, âm hình hóa cơ sở hòa âm như vậy là hoàn thành hình thức cuối cùng của phần đệm bài hát. (Đề nghị các bạn đối chiếu với thí dụ 27 và nghiên cứu).

(30) con tenerazza
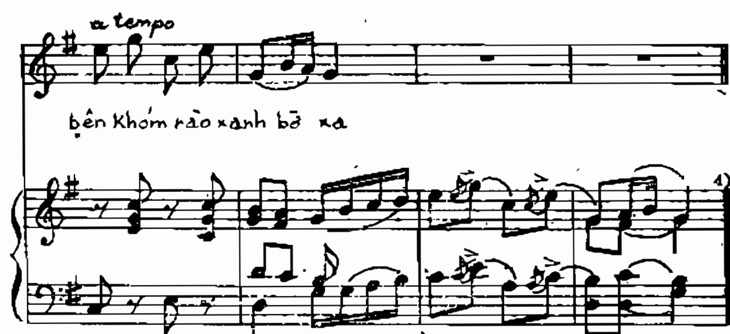
Thanh niên xa trông đoá hoa hồng bên hàng rào xanh xanh thắm

Hoa khoe hoa tươi sắc yêu Kiều Hoa kia khiến ai mắt nhìn

rit.

Muôn bông hoa cũng nở đầy tim Hoa hồng xinh hỡi bông hoa thắm

cresc.



Phần đệm này hoàn toàn căn cứ vào cơ sở hòa âm của thí dụ 27 viết ra, không thêm bớt chút nào. Âm hình rất giản đơn và hầu như từ đầu đến cuối chỉ có một loại âm hình, đó là một loại đệm đơn giản nhất, chỉ đến cuối bài hơi đổi âm hình một chút, để báo cho người nghe biết đây là kết thúc cuối cùng.

Cũng nên nói rõ, lối viết đệm dùng một loại âm hình suốt cả bài như thế này tương đối ít, thường là ở cuối mỗi phân câu có đôi chút thay đổi, giúp người nghe hiểu được cú pháp của ca khúc. Như thí dụ sau đây, ở cuối phân câu có đôi chút cải biến.

HÁT RU

(31) Lento

Su-be

Bé hãi ngủ ngon Nôi xinh rung rinh đưa nhẹ. Bàn tay mẹ yêu êm êm đu đưa nôi xinh.

pp

(1) Ở đây có thêm vào hai nhịp «vĩ thanh» từ trước chưa nói đến, sau đây sẽ nói rõ trong một mục riêng.

Cũng cần nói rõ là nhiều loại âm hình, tuy cùng một cơ sở hòa âm mà ra (thí dụ 29) nhưng viết thành âm hình rồi, do tiết tấu thay đổi, do đậm nhạt khác nhau nên hiệu quả cũng khác nhau. Như loại 2 trong thí dụ 29 hơi nặng nề, loại 5, 6, 8 lại nhẹ nhàng; loại 1 đơn thuần nhất, loại 14 thì lại quanh co, có màu sắc giai điệu. Khi viết phần đệm, chọn loại nào, phải kết hợp tính chất của giai điệu, biến chuyển của giai điệu mà quyết định. Về mục này không thể quy định cụ thể được, các bạn có thể do phân tích nhiều tác phẩm hay và do trong quá trình sáng tác mà dần dần nắm vững được kỹ thuật này. Tuy vậy ở đây cũng có thể nêu lên vài điểm để các bạn tham khảo.

1) Loại tình cảm nặng nề, thường chỉ dùng hợp âm để đệm, không cần một loại âm hình nào cả, càng không thể dùng một âm hình mỏng manh, bay bổng được. Thí dụ:

TRONG NGÔI MỘ TỐI TĂM ẤY

(32) Bê-tô-ven

Trong ngôi mộ kia âm u tăm tối là nơi tôi yên giấc trăm năm

p

2) Một ca khúc không cần phải dùng một loại âm hình suốt từ đầu đến cuối. Ở chỗ thay đổi tình cảm, có thể đổi một loại âm hình khác, để thích hợp với nhu cầu mới của ca khúc. Thí dụ sau (1) là đoạn đầu của câu một trong bài *«Bãi biển»* (Su-be).

tác giả dùng hợp âm nặng nề để tả tâm trạng nặng nề của nhân vật. Thí dụ (2) là đoạn đầu câu hai, dùng rung (trémolo) để diễn tả « hơi mù xông lên, sóng bể dâng cao »

(33) (1) Molto lento

Xa xa bát ngát biển rộng bao la, gợn sóng lăn tăn soi bóng chiều tà

(1)

Mịt mờ mù sương sóng nước dâng cao Biển

(2)

3) Dưới một giai điệu bình ổn, có thể dùng một âm hình quanh co, giai điệu hóa mà đệm, như thí dụ 34 (1) ; gặp giai điệu nhảy nhót nhiều, thì lại nên dùng một âm hình đệm ổn định hơn, như thí dụ 34 :

(1) Trong thí dụ 33 ở bộ phận tay trái có một dãy quãng tám song song. đây chỉ coi là một cách tăng cường âm lượng bằng cách tăng thêm âm ở quãng tám, mà không coi là quãng tám song song.

HAI NGƯỜI LÍNH PHÁO THỦ

(34) Agitato — Su-man

Từ đây chia tay thôi nhé bạn đi — Tôi

(1)

ANH CHÀNG HIỀN LÀNH NHẤT

(34) Vivace — Su-man

Anh hiền lành cao quí thứ nhất đời
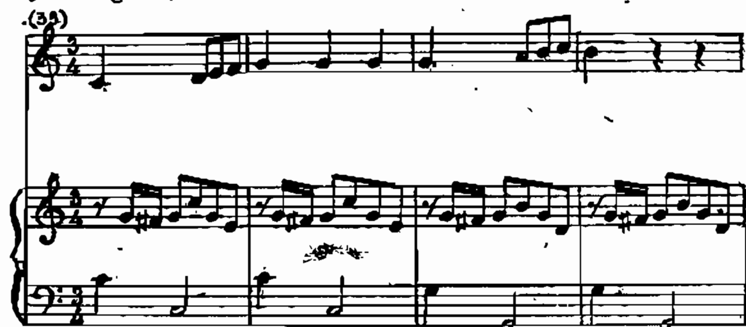
(1) (2)

pp

4) Một số nốt nhảy trong âm hình đệm, thường có lúc va chạm với một số nốt của giai điệu (thường là các nốt ngoài hợp âm) tạo thành một sự hỗn loạn về hòa âm, như ở nhịp 1 và 3 trong thí dụ dưới đây, hai nốt ngoài hợp âm của giai điệu đã tạo nên một số quãng rất nghịch với một số nốt của âm hình đệm. Nhưng nó cũng có hiệu quả đặc biệt riêng. Nếu ta

(1) Trong thí dụ 34 (2) có 5 bè, điểm này có khác đôi chút với phương pháp đã giảng, nhưng chúng tôi cũng đã nói qua là 4 bè không phải là phương pháp duy nhất, bè nhiều hoặc ít một chút đều được. Trong thí dụ này, ở ba nhịp đầu thực ra chỉ có bốn bè vì có hai bè, trong đó sự thực chỉ là một bè tăng đôi ở quãng tám cao để tăng cường lên.

cần thử hiệu quả đó thì có thể dùng. Nhưng khi viết âm hình cần chú ý điểm đó, có cần thiết tạo nên hiệu quả đặc biệt ấy thì hãy dùng loại âm hình đó:



Dưới đây tôi lấy một bài dân ca « Trăng lưỡi liềm lên » và đi từng bước như trên để viết phần đệm. Những bước trên gồm:

1. Phân tích thể nhạc và các chấm câu.
2. Định hợp âm
3. Viết bè trầm
4. Viết thành cơ sở hòa âm
5. Viết thành âm hình

1) *Thể nhạc và các chấm câu bài « Trăng lưỡi liềm lên »*:

Bài này (xem thí dụ 36) gồm bốn phân câu, mỗi phân câu bốn nhịp. Phân câu 1, 2 và 4 căn bản giống nhau, chỉ phân câu 3 là khác, tức là thể AABA dùng trong khúc thể học. Tính thống nhất của bài này rất rõ ràng, phân câu 3 tạo nên tác dụng so sánh.

Đây là một bài dân ca mộc mạc, đơn giản; phân câu 1, 2 và 4 về giai điệu đã giống nhau thì dùng hòa âm giống nhau cũng không có gì trở ngại. Ở phân câu 3, có thể biến hóa về phần đệm, và ở đây cũng cần chuyển giọng.

Đuôi của phân câu 1, 2 và 4 giống nhau và đều hết ở âm ba của hợp âm ba chủ. Ở trước nó là *âm dẫn xuống* (1) nên chỉ có thể nhất luật dùng V đến I thể gốc (kết trọn), chứ không thể có biến hóa nào khác. Do đó ở chấm câu của phân câu 1 và 2, về dùng âm hình cần tránh tạo nên cảm giác chấm dứt quá đậm nét, mà cần để dành hiệu quả này cho phân câu 4.

Phân câu 3 cũng chỉ có thể dùng kết trọn ở bản giọng (V – I), nhưng nó kết ở phách 3, đó là điểm khác với các phân câu kia.

---

(1) Âm dẫn xuống: Sus-tonique.
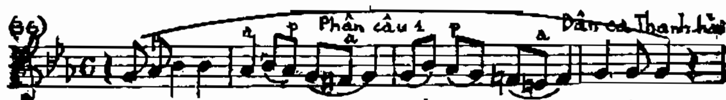
Cũng vẫn cần chú ý tránh cảm giác chấm dứt quá mạnh, mà có thể dùng âm hình đệm cho khéo để dắt dẫn phân câu này vào phân câu 4 và nhường phân câu 4 tổng kết toàn bộ.

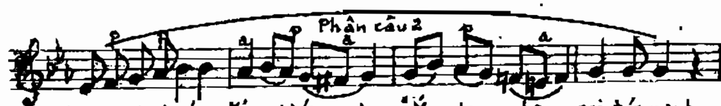
2) *Quyết định hợp âm.*

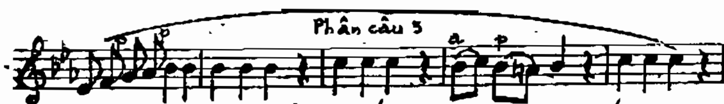
Căn cứ bước phân tích trên, bây giờ có thể quyết định những hợp âm quan trọng, có thể dùng cách ghi hợp âm bằng chữ số, viết nhẹ xuống phía dưới dòng nhạc. Quyết định hợp âm, một mặt phải căn cứ vào yêu cầu của thể nhạc và chấm câu, một mặt phải kết hợp khả năng của giai điệu. Định hợp âm chỉ mới là kế hoạch sơ bộ, về sau phải dựa vào tình hình đòi hỏi mà sửa đổi.

Muốn hợp âm dùng cho có hiệu quả tốt, bảo đảm cho mỗi hợp âm có một quãng thời gian nhất định, cần phải xếp một số nốt của giai điệu vào loại nốt ngoài hợp âm. Đồng thời lúc định hợp âm, có thể ghi chú luôn các nốt ngoài hợp âm. Dưới đây là các hợp âm đã định cho bài « *Trăng lưỡi liềm lên* ».

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN
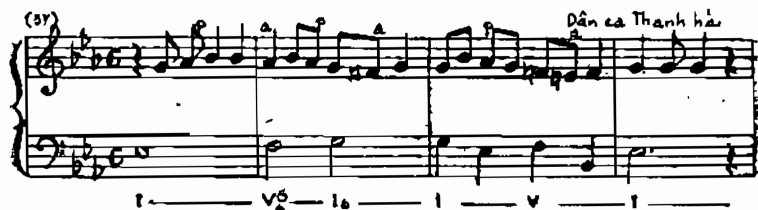








3) *Viết bè trầm.*

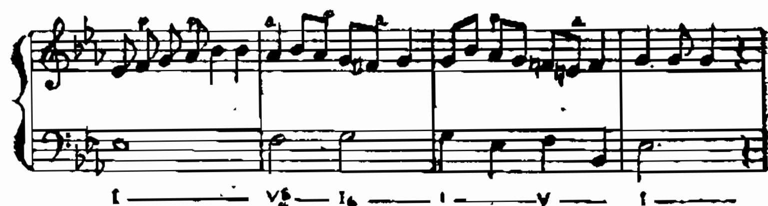
Bè trầm phải tạo thành hai bè hòa âm tốt với giai điệu. Bè trầm phải đơn giản hơn giai điệu, tránh lối khách rõ hơn chủ. Nhưng dù đơn giản, bè trầm cũng cần có đôi chút màu sắc giai điệu, hát lên phải lưu loát, tự nhiên.

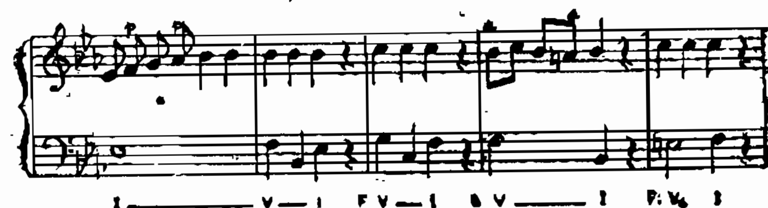
Bè trầm với giai điệu không nên có quãng tám, năm song song, và quãng tám, năm ngầm.
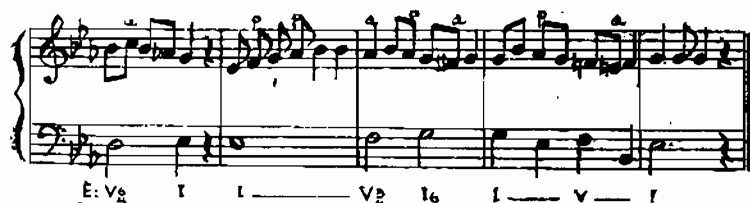
Để đạt tới yêu cầu trên, có thể dùng hợp âm đảo, như trong nhịp 2 dùng hợp âm V^{6}_{4}, ở nhịp 3, hai hợp âm dùng hai vị trí khác nhau, do đó bè trầm thêm phần dễ nghe. Dưới đây là căn cứ vào các hợp âm đã quy định trong thí dụ 36, viết thành bè trầm :

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN









4) Viết thành cơ sở hòa âm:

Dưới đây là cơ sở hòa âm dựa vào bè trầm đã ghi ở thí dụ 37.

Cơ sở hòa âm có thể dùng bốn bè hòa âm, nghĩa là thêm ba bè nữa lên trên bè trầm. Về các nốt tăng đôi hoặc bớt đi của hợp âm, vấn đề liên kết hợp âm, có thể căn cứ cách viết bốn bè hòa âm. Âm vực không nên cao quá, đại thể không nên lên cao quá giai điệu.

Phải kiểm soát lại bốn bè hòa âm, tránh những tiến hành không tốt. Ngoài bè trầm ra, ở ba bè kia, nếu có đôi chỗ trùng với giai điệu, hoặc tạo thành quãng tám, năm song song với giai điệu, cũng có thể tha thứ được.

Cách tiến hành bảo đảm nhất là giữ nốt chung của hai hợp âm ở cùng một bè, nếu hai hợp âm không có nốt chung thì dùng lối tiến hành ngược hướng. Ngoài bè trầm ra, các bè khác không nên nhảy quá xa từ nốt này tới nốt khác. Nhưng nếu là một hợp âm đổi hai vị trí sắp xếp thì không bị hạn chế.

Trong khi học hòa âm, các bè cấm không được dùng các quãng tăng giảm, ở đây không nhất thiết phải cấm, vì dùng pi-a-nô đánh lên, thì quãng tăng hay quãng giảm cũng chẳng gặp khó khăn gì.

Bây giờ đề nghị các bạn đối chiếu thí dụ sau này với thí dụ trên, nghiên cứu hai thí dụ đó và vừa hát, vừa đánh phần đệm lên để nghe hiệu quả hòa âm của nó:

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN

Dân ca Thanh hải

(58)

Phân câu 1
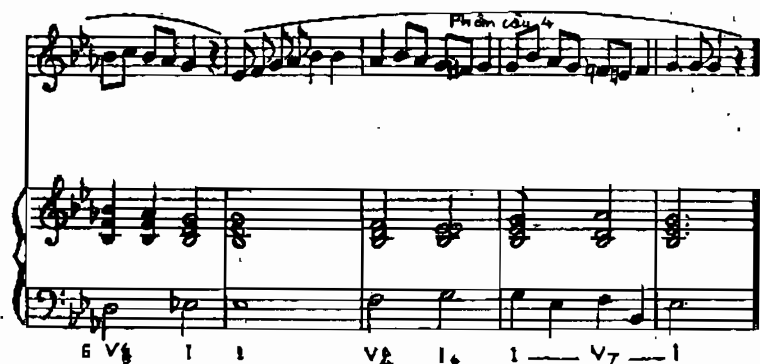
E: I — V$_4^3$ — I6 — I — V7 — I —

Phân câu 2

I V$_4^3$ I6 I — V7 — I

Phân câu 3

I V — I F: V — I B: V7 I F. V$_5^6$ I



5) *Viết thành âm hình :*

Đây là một bài hát trữ tình, giai điệu tương đối bình ổn, âm hình đệm có thể dùng loại nhẹ nhàng, ở đuôi mỗi phân câu có thể đổi âm hình một chút để tăng phần thay đổi, biến hóa. Phân câu 3 là phân câu so sánh, tốt nhất là nên đổi một loại âm hình khác. Thí dụ dưới đây là viết theo lối này vậy. Cơ sở hòa âm, âm vực cao thấp của các hợp âm, vị trí sắp xếp đều không thay đổi, bè trầm về căn bản cũng không có biến đổi gì. Các bạn thử đánh pi-a-nô lên nghe vài lần, và đối chiếu với cơ sở hòa âm ghi ở thí dụ 38 để nghiên cứu :

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN

(39). comodo

Vành trăng khuyết dâng nơi chân trời, ý la la

p

Phân câu 4

5) *Viết thành âm hình :*

Đây là một bài hát trữ tình, giai điệu tương đối bình ổn, âm hình đệm có thể dùng loại nhẹ nhàng, ở đuôi mỗi phân câu có thể đổi âm hình một chút để tăng phần thay đổi, biến hóa. Phân câu 3 là phân câu so sánh, tốt nhất là nên đổi một loại âm hình khác. Thí dụ dưới đây là viết theo lối này vậy. Cơ sở hòa âm, âm vực cao thấp của các hợp âm, vị trí sắp xếp đều không thay đổi, bè trầm về căn bản cũng không có biến đổi gì. Các bạn thử đánh pi-a-nô lên nghe vài lần, và đối chiếu với cơ sở hòa âm ghi ở thí dụ 38 để nghiên cứu :

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN

(39) comodo

Vành trăng khuyết dâng nơi chân trời, ý la la
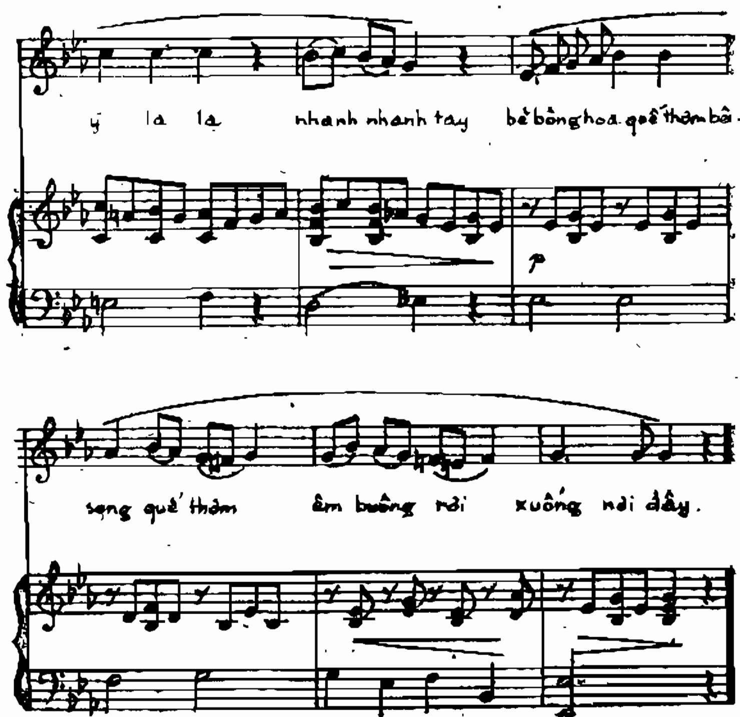
p

dâng dâng cao, rơi soi nơi cô gái ngắm soi tóc xanh

ý la la soi tóc xanh Rằm Kia xin ai nhanh tay

poco cresc.

vắn qua bên ý la la nhanh nhanh tay



Phần đệm trên đây xét về mặt hòa âm không có gì sai lệch, nó hoàn toàn từ cơ sở hòa âm viết ra. Và cơ sở hòa âm đó, về việc chọn hợp âm, về liên kết hợp âm đều tốt cả. Nhưng đòi hỏi của phần đệm một ca khúc không phải chỉ có vậy, mà còn phải gây được cảm xúc nữa. Đòi hỏi cao hơn một chút, chúng ta có thể tìm ra mấy khuyết điểm sau đây :

1. Quá câu thúc, chỉ đơn thuần làm công việc « phiên dịch » cơ sở hòa âm ra âm hình mà không có sáng tạo gì.

2. Ngoài hợp âm cuối cùng ra, âm vực chỉ bó hẹp trong hai quãng tám xung quanh nốt *« đô*[1] » Nếu bộ phận tay phải không thể viết quá cao thì tay trái có thể và nên viết thấp một chút.

3. Hầu như chỉ là nốt của hợp âm, không có nốt ngoài hợp âm, tạo nên một cảm giác quá hòa hợp, kết quả là nghèo nàn về màu sắc.

4. Có một số âm hình quá mỏng manh, như nhịp 2 chẳng hạn.

5. Chấm câu quá đơn điệu, các phân câu 1, 2 và 4 đều kết giống nhau.

Những khuyết điểm này đương nhiên là tồn tại trong cơ sở hòa âm, nhưng cần biết rằng cơ sở hòa âm chỉ là một sản phẩm mới hoàn thành một nửa, còn cần chúng ta nâng cao lên khi chuyển ra âm hình; do đó khi chuyển cơ sở hòa âm ra âm hình không nên cứ nguyên vẹn bệ sang, hoặc chỉ « phiên dịch » ra là xong việc.

Bây giờ dựa vào cơ sở hòa âm viết lại một lần nữa, so với năm khuyết điểm lần trước có cải tiến. Đề nghị các bạn thử đánh lên nghe và đối chiếu với hai thí dụ trên để nghiên cứu:

TRĂNG LƯỠI LIỀM LÊN

Dân ca Thanh hải

(40) comodo

Dân ca Thanh hải

Vầnh trăng khuyết dâng nơi chân trời. ý la la

1) 1)

p

dâng dâng cao Rọi soi nơi cô gái ngắm soi tóc xanh

2)

ý la la sợi tóc xanh Rằm kia xin ai nhanh tay

5) 5)

poco cresc.

vén qua bên ý la la nhanh nhanh tay

4) 4) 5)

ý la la nhanh nhanh tay bẻ bông hoa quế thơm bời

5) 6)

poco rit. a tempo

song quế thơm êm buông rơi xuống nơi đây

7)

Nói về các dấu ghi trong thí dụ này:

Trong thí dụ này, cơ sở hòa âm, vị trí sắp xếp các hợp âm đều như cũ, bè trầm căn bản vẫn giữ nguyên, chỉ có vài nơi chuyển thấp xuống một quãng tám, có hai nơi dùng chùm ba ở bè trầm. So với thí dụ 39 có cải tiến, bây giờ nói rõ thêm về những dấu ghi ở thí dụ đó.

1) Nhịp này trong âm hình dùng nốt ngoài hợp âm pha và *pha thăng*, làm cho hòa âm thêm phong phú: điểm này là phối hợp với nốt *la* và *pha thăng* trong giai điệu.

2) Do phân câu 1, 2, 4 đều dùng chấm câu giống nhau (giai điệu hạn chế sự biến hóa trong chấm câu phần đệm). Để tránh cảm giác chấm dứt quá mạnh ở cuối phân câu 1 và 2, nên dùng « nốt ngoài hợp âm » để giảm nhẹ tính chức năng của hợp âm chủ đi, đồng thời cũng để dẫn qua câu sau, gắn chặt với câu sau.

3) Chỗ này cũng dùng hai nốt ngoài hợp âm

4) Gặp chỗ giai điệu ngừng lại, phần đệm thường dùng một số âm hình để lấp chỗ trống đó. Ở đây dùng âm hình chùm ba, tiết tấu có vẻ dồn dập, điểm này không những lấp được chỗ trống, mà còn phù hợp với tính chất giục giã của lời ca « nhanh nhanh tay ».

5) Chùm ba vừa dùng ở tay trái bây giờ chuyển sang tay phải.

6) Chỗ này là cuối phân câu 3, cũng cần tránh cảm giác chấm kết quá mạnh, và để dành chấm câu mạnh cho phân câu 4.

7) Chỗ kết cuối cùng đổi âm hình, làm cho hai nhịp này càng có cảm giác kết thúc ổn định.

Trên đây đã nói tới các thủ pháp về cách chuyển cơ sở bốn bè hòa âm ra thành phần đệm pi-a-nô, bây giờ nói đến những chỗ khác nhau giữa bốn bè hòa âm và cách viết đệm pi-a-nô:

1) Tầm cữ (1) của pi-a-nô không giống bốn bè hòa âm, mà rộng hơn bốn bè hòa âm, tất cả các nốt trên mặt đàn đều có thể dùng (đương nhiên những nốt cực cao và cực thấp ít dùng).

2) Số bè của pi-a-nô không hạn định ở bốn bè như bốn bè hòa âm mà có thể nhiều, hoặc ít, điểm này hoàn toàn căn cứ vào nhu cầu đậm, nhạt mà quyết định.

3) Trong bốn bè hòa âm, tránh dùng các quãng tăng, giảm trong tiến hành các nét nhạc, hoặc tránh những quãng nhảy quá xa, ở pi-a-nô điểm này không thành vấn đề gì cả.

4) Để tăng cường cho một bè nào đó (nhất là bè trầm) có thể tăng đôi trên một quãng tám song song. Như vậy không thể coi là phạm vào luật cấm tiến hành quãng tám, năm song song trong bốn bè hòa âm.

5) Pi-a-nô là một thứ nhạc cụ có phím rất linh hoạt, sở trường của nó là diễn tấu những âm hình rất nhanh, do đó các nốt nhạc ngắn (như móc đôi móc ba) thường dùng nhiều trong bài nhạc pi-a-nô.

6) Tiếng pi-a-nô ngắn, một hợp âm không thể vang được lâu, mà phải nhắc lại nhiều lần, hình thành lối đánh hợp âm rải hoặc nốt rải. Đó là một đặc điểm của nhạc pi-a-nô.

7) Viết đệm pi-a-nô phải đạt tới yêu cầu « pi-a-nô hóa » tức là phải biết lợi dụng âm sắc của pi-a-nô, đồng thời phải thích hợp với kỹ thuật diễn tấu đàn có phím. Mong các bạn nên tập nhiều pi-a-nô để càng hiểu rõ thêm trong thực hành.

8) Bàn đạp (2) của pi-a-nô có tác dụng rất lớn. Nhạc sĩ Sô-panh gọi bàn đạp là « hơi thở của pi-a-nô ». Nó giúp cho nốt nhạc mạnh thêm, ngân được dài thêm, thay đổi được âm sắc, tăng thêm được không khí hòa âm. Về vấn đề dùng bàn đạp, khi viết đệm cũng nên chú ý tới.

---

(1) Tầm cữ = étendue

(2) Bàn đạp = pédale

CHƯƠNG III

PHẦN ĐỆM CÓ KÈM THEO GIAI ĐIỆU

Bây giờ nói tới cách viết đệm có kèm theo giai điệu. Phần đệm có thể không kèm theo giai điệu, để cho giọng hát càng nổi bật, càng quan trọng, khi hát lên không bị gò bó. Nhưng trong đệm cũng có thể kèm theo giai điệu. Làm như vậy có mấy cái lợi :

1) Tăng được sức mạnh của tiếng hát, nhất là phần giai điệu trong đệm lại được tăng cường thêm lên một quãng tám.

2) Loại ca khúc đơn ca trữ tình cũng có lúc kèm theo giai điệu trong phần đệm, làm cho tiếng hát và tiếng pi-a-nô hỗn hợp với nhau, làm giàu thêm phần âm sắc.

3) Giúp người hát khỏi lạc điệu, lạc nhịp.

Có loại ca khúc, phần đệm từ đầu đến cuối đều kèm theo giai điệu, nhưng cũng có một số ca khúc có kèm giai điệu trong từng bộ phận, như vậy làm cho bài nhạc thêm nhiều màu sắc.

Chúng ta đã nắm được cách viết đệm ở chương trên, học chương này tương đối dễ dàng, vì về hiểu biết cơ bản và về phương pháp có nhiều chỗ giống nhau. Cách viết đệm kèm theo giai điệu cũng theo từng bước như cách trên : (1) phân tích thể nhạc và các chấm câu ; (2) quyết định hợp âm ; (3) viết bè trầm ; (4) viết thành cơ sở hòa âm ; (5) chuyển ra thành âm hình.

Về các bước 1, 2, 3, phương pháp hoàn toàn như ở chương I nên không cần nói thêm nữa. Chỉ có bước bốn và năm cần nói tỉ mỉ ở đây.

Giai điệu kèm trong phần đệm thường là ở cùng một độ cao với giọng hát. Sau khi phân tích thể nhạc, quyết định hợp

âm chủ yếu rồi, thì có thể viết giai điệu lên dòng nhạc cao (tay phải) của phần đệm, ở tay trái viết bè trầm của hợp âm. Bây giờ lấy đoạn đầu bài «Mát-xcơ-va – Bắc-kinh» làm thí dụ. Dưới đây là giai điệu và bè trầm:

MÁT-XCƠ-VA — BẮC-KINH

(41) Mu-ra-đe-li

Trung Xô nhân dân muôn năm Tình đoàn kết dân tộc chúng ta
là anh em. tựa Kao sơn

b: V I — V I — V I — V I V I D:V7

Dân hiền chúng ta vai chen vai cùng đứng Dân hiền chúng ta vui ca vang
lên cùng tiến lên

I — V I — e:V I — V I —

Xta-lin và Mao-trạch-Đông Từng giờ đợi ta từng giờ đợi ta
chờ đợi ta

b: II V I IV I V I V I V I

Đây là một đoạn nhạc đầu của một ca khúc quần chúng, tính chất tiến hành khúc. Tổ chức của giai điệu có khác một chút với các bài khác: gồm ba câu nhạc. Câu một và hai, mỗi câu có thể chia ra hai phân câu, nhưng câu ba thì không chia được. Câu hai (phân câu 3 và 4) đại biểu bộ phận « chuyển ». Tác giả dùng hai giọng mới ở đây. Câu 3 lại trở về bản giọng và kết thúc.

Giai điệu có một số nốt ngoài hợp âm, ghi chú bằng các chữ « *a* » « *p* » trên dòng nhạc.

Bài nhạc thuộc loại hành khúc, cần một thứ hòa âm giàu tính chức năng, do đó dùng nhiều hợp âm chủ và át. Các chấm câu chia như sau:

Phân câu 1 dùng kết nửa ở bản giọng, phân câu 2 dùng kết trọn ở bản giọng, phân câu 3 dùng kết trọn ở giọng trưởng song song (Rê trưởng), phân câu 4 dùng kết trọn ở giọng quan hệ gần (mi thứ); câu thứ 3 dùng kết trọn ở bản giọng. Cuối cùng nét kết trọn này được nhắc lại hai lần nữa làm cho đoạn nhạc kết thúc rất mạnh mẽ.

Bè trầm phải tạo thành hai bè hòa âm tốt với giai điệu. Điểm này rất quan trọng, sau khi viết xong bè trầm, phải kiểm tra lại với giai điệu. Phần đệm bài này hoàn toàn theo nguyên tắc đó. Các bạn cứ đánh lên mà nghe sẽ rõ. Có một vài chỗ song song quãng tám, nhưng là ngược chiều, điểm này trong tác phẩm có thể dùng được: Trường hợp 1 là ở giữa phách 2 và 3 của nhịp 4, đó là chỗ phân chia giữa hai phân câu 1 và 2. Còn mấy trường hợp nữa là ở mấy chỗ kết trọn của câu 3.

Cũng như phần đệm không kèm theo giai điệu, sau khi viết bè trầm, tiếp đến là bước viết cơ sở hòa âm, tức là điền hợp âm vào giữa giai điệu và bè trầm.

Thường là thêm vào hai nốt của hợp âm, cộng với hai bè ngoài nữa thành ra bốn bè hòa âm. Nhưng có lúc có thể thêm ba hoặc chỉ thêm một nốt, đấy là tùy nhu cầu và khả năng mà định. Phương pháp tăng đôi, bớt đi các nốt của hợp âm, vấn đề liên kết hợp âm, cũng giống như đã giảng ở chương trên, ở đây không nhắc lại. Dưới đây là cơ sở hòa âm của phần đệm đoạn đầu bài « Mát-xcơ-va — Bắc kinh ».

(42) Mu-ra-đe-li

Trung Xô nhân dân muôn năm là anh em
Tình đoàn kết dân tộc chúng ta tựa keo sơn

Dân hiền chúng ta vai chen vai cùng đứng lên
Dân hiền chúng ta vui ca vang cùng hát lên

Xta-lin và Mao-trạch-Đông chờ đợi ta Từng giờ đợi ta Từng giờ đợi ta

Cơ sở hòa âm này là do điền thêm hai bè vào giữa giai điệu và bè trầm mà thành. Tiến hành của các bè đều theo đúng quy tắc hòa âm học phổ thông, không cần phải nói nữa.

Chỉ có hai chỗ (1) và (2) «hợp âm bảy át» bớt đi âm ba, lúc về âm chủ cũng dùng phương thức tương đối tự do; ở chỗ (4) âm bảy của hợp âm II, cũng không giải quyết đi xuống, đó cũng là một cách viết tự do: những điểm này, trong tác phẩm thực tế có thể tha thứ được. Ở chỗ (3) là cao trào của ca khúc, phần đệm cần vang to, nên ở phách 1 và 3 trong bè giữa nhắc lại giai điệu, do đó hai hợp âm này đều tăng đôi âm ba, và lại còn gây nên tình trạng song song quãng tám giữa hai phách mạnh; nhưng cách viết này có mục đích, có hiệu quả nên có thể dùng được.

Các bạn có thể đánh lên mà nghe để lĩnh hội hiệu quả hòa âm của cơ sở hòa âm đó.

Sau khi viết xong cơ sở hòa âm, bước sau là viết thành âm hình, bước này có thể tham khảo cách viết ở chương trên. Phần đệm của ca khúc quần chúng không cần phải dùng âm hình phức tạp lắm, mà dùng loại tiến hành hợp âm giàu tiết tấu, thích hợp nhất. Thí dụ (43) là gia công từ thí dụ (42) ra. âm hình không có gì phức tạp, mà chủ yếu là dùng hình thức tiến hành hợp âm. Chúng tôi dùng chữ số ghi vào các chỗ gia công và sẽ nói rõ từng điểm ở sau:

MÁT-XCƠ-VA — BẮC KINH

(43)

Mu-ra-de-li

Trung Xô nhân dân muôn năm là anh em. Tình đoàn kết dân tộc chúng ta tựa Cao sơn

Dân hiền chúng ta vai chen vai cùng đứng lên Dân hiền chúng ta vui ca vang cùng tiến lên

Xta-lin và Mao-trạch-Đông chỗ dựa ta Từng giờ dựa ta từng giờ dựa ta

Nói về các điểm gia công trong cơ sở hòa âm:

(1) Để tăng cường thêm sức mạnh và không khí bài nhạc bè trầm tăng thêm nốt ở một quãng tám nữa.

(2) Tay trái nhân lúc rỗi, nhắc lại động cơ chủ yếu của bài hát ở bè giữa. Cách này ở các phân câu 1, 2, 3, 4 đều dùng.

(3) Cuối nhịp 4, âm bảy của « hợp âm bảy át » giọng Rê trưởng giải quyết về nốt pha thăng của hợp âm đầu tiên trong nhịp 5, nốt pha thăng này đánh bằng tay trái tiện hơn, do đó tay trái không thể nhắc lại bè trầm như các nhịp trên, mà chỉ nhắc lại âm năm của hợp âm. Trường hợp này cũng xuất hiện ở (4) (5) và (6).

(7) Bè giữa của hợp âm dùng nốt lướt phức tạp, tiến hành lối nửa cung.

(8) Chỗ này trong cơ sở hòa âm (thí dụ 42) nguyên là tiến hành quãng tám song song ngược chiều, ở đây do bè trầm (nốt này là át âm) nhảy lui xuống một quãng tám rồi mới đi lên âm chủ, do đó tạo thành quãng tám song song. Cần nói rằng lối tiến hành thế này không tốt, nhưng trong nhạc cụ, nhất là ở kết trọn cũng có thể dùng được.

(9) Phách 4 của bộ phận tay trái thêm vào hai nốt để lấp chỗ trống đó. Hai nốt đó (pha thăng và xon) thêm vào với nốt pha thăng ở đầu nhịp sau, lại cũng chính là động cơ chủ yếu của ca khúc.

(10) Chỗ này và nhịp sau, âm lượng giảm nhẹ đi, do đó phương thức kết cấu hợp âm cũng khác nhịp trên.

Các bạn hãy đối chiếu hai thí dụ (42) và (43) và đánh lên nhiều lần mà nghe để lĩnh hội hiệu quả của nó.

Về loại âm hình đệm này, dưới đây dẫn thêm hai thí dụ nữa: phần (1) của mỗi thí dụ là phần cơ sở hòa âm, phần (2) là viết thành âm hình. Bè giữa của thí dụ (44) dùng tiết tấu tính chất dũng mãnh khỏe khoắn, dùng biểu hiện bước đi của quân đội rất thích hợp. Đồng thời bè trầm lại tăng đôi trên quãng tám; các điểm khác đều xử lý theo cơ sở hòa âm:

BÀI HÁT QUÂN ĐỘI LIÊN-XÔ

(44) A-lếc-xan-đ'rốp

Trời xanh thắm lừng vang reo cờ theo gió tung bay
Đây thắng lợi thời đại mới bao vĩ đại

1)

B: V I g: V7 VI I$_4^6$ IV B: V7 I

Trời xanh thắm lừng vang reo cờ theo gió tung bay Đây thắng

2)

lợi thời đại mới bao vĩ đại

Ở thí dụ 45 (2) âm hình đệm căn bản là viết theo cơ sở hòa âm; chỉ có bè giữa thêm vào một số nốt lướt theo lối tiến hành nửa cung, làm cho hợp âm đệm tiến hành được lưu loát, màu sắc thêm thay đổi; bài này là tiến hành khúc nhưng là một ca khúc trữ tình ca ngợi Tổ quốc, phần đệm cũng kết hợp với tình cảm dồi dào, đẹp đẽ của ca khúc viết nên. Ở giữa quãng tám thuộc bè trầm của nhịp 3 lại thêm vào một nốt hợp âm nữa, đó cũng là một thủ pháp thường dùng trong pi-a-nô. Nhưng cần chú ý, nếu thuộc vào bộ phận quá thấp (dưới khuông nhạc khóa Fa một dòng), làm như vậy sẽ quá đậm, quá ồn ào, nhưng ở chỗ cao của khuông đó trái lại sẽ giúp cho hợp âm thêm đầy đủ, sung túc:

TỔ QUỐC TIẾN HÀNH KHÚC

(45) Đu-na-ép-xki

1)

Tổ quốc ta muôn màu mênh mông bao tươi đẹp Ngàn đồng lúa bát ngát với muôn cánh rừng

G: V I — IV — I V I — IV — a: V I

2)

Tổ quốc ta muôn màu mênh mông bao tươi đẹp Ngàn đồng lúa bát ngát với muôn cánh rừng

Ở trên nói rằng các bè giữa phần nhiều nên viết vào tay phải, ngay dưới giai điệu, mấy thí dụ nêu ra cũng đều như vậy, sự thực đấy cũng là phương pháp thường dùng nhất. Nhưng còn một cách nữa mà chúng ta cũng cần phải học, tức là viết bè giữa vào khuông nhạc của tay trái, và đổi thành một thứ âm hình đánh bằng tay trái, để cho tay phải chỉ chuyên đánh phần giai điệu. Thí dụ 46 là một dẫn chứng. Trên cơ sở hòa âm của thí dụ này, ở nhịp 2 bè trầm dùng một nốt «nền» — nốt nền rất hay dùng trong loại hình thức này. Khi viết thành âm hình, bè trầm thêm vào một quãng tám. Đến nhịp 3, 4, 5 tay phải lại thêm vào một «nét nhạc phụ» nữa ở dưới giai điệu; ở nhịp 4, tay trái cũng không dùng âm hình cũ nữa mà cùng nhắc lại giai điệu của tay phải, chỗ này không thể gọi là

quãng tám song song. Phần đệm của phân câu 2, cũng tăng thêm một nét nhạc phụ nữa dưới giai điệu, tạo nên một cảm giác đối vị :

ĐI TÌM NGƯỜI YÊU

(46) Andante

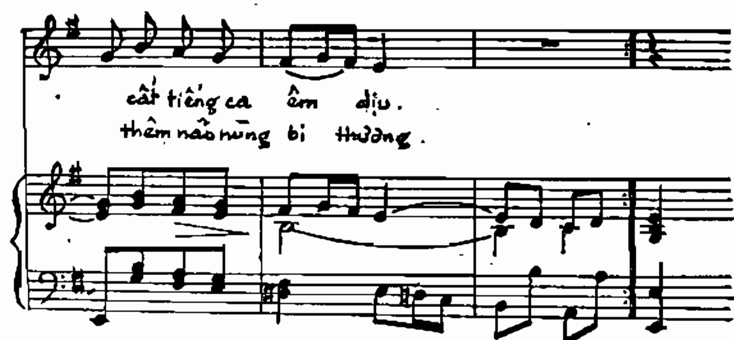
Dân ca Tân cương

Thảo nguyên hoang vu sao lạnh lẽo Tắt lâu ánh mặt trời. Một mình cô em buông mái tóc thơ xanh thơ thẩn đồng hoang

Thảo nguyên mênh mông hoang vắng Khuất xa ánh trăng tà Vang tiếng hát cô em cất lên mênh mông trên đồng hoang vắng

---

(1) Tiếng hát ngắt rồi nhưng đệm vẫn đánh tiếp gọi là vĩ thanh nhỏ, hoặc đoạn liên kết (xem chương IV)



Dưới đây là cơ sở hòa âm của phần đệm bài này. Hòa âm rất đơn giản, âm hình đệm căn bản dựa vào cơ sở đó viết ra, chỉ khi thêm nét nhạc mới xê dịch bè đi một chút, còn tiến hành hòa âm vẫn không thay đổi. Lối chấm câu V – IV – I trong giai điệu của « gam thứ tự nhiên » phù hợp với khuynh hướng chức năng của gam, và lại giàu màu sắc nữa. Ở phần tục luận của cuốn sách đã nói qua:
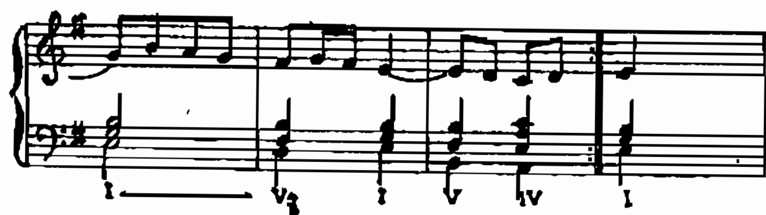
ĐI TÌM NGƯỜI YÊU

(47) Dân ca Tân cương

e: I — V$^{4}_{3}$ — I

V$_6$ — I — V — IV — I — I — a: II

I — VII$_6$ — I$_6$ — e: I$^{6}_{4}$ — V — I



Dưới đây lại nêu thêm một thí dụ khác, cũng do tay phải đánh giai điệu, còn tay trái đánh các bè giữa. (1) là cơ sở hòa âm, (2) là viết thành âm hình. Ở nhịp 2, trong giai điệu có một nốt sớm, nhịp 3 có một nốt lướt, nhịp 5 có một nốt thêu :

MẶT TRỜI KHÔNG LẶN TRÊN THẢO NGUYÊN

(48) Allegretto

Kìa bầu trời xanh mây trắng bay lượn

Mây trắng bay theo vó ngựa phi
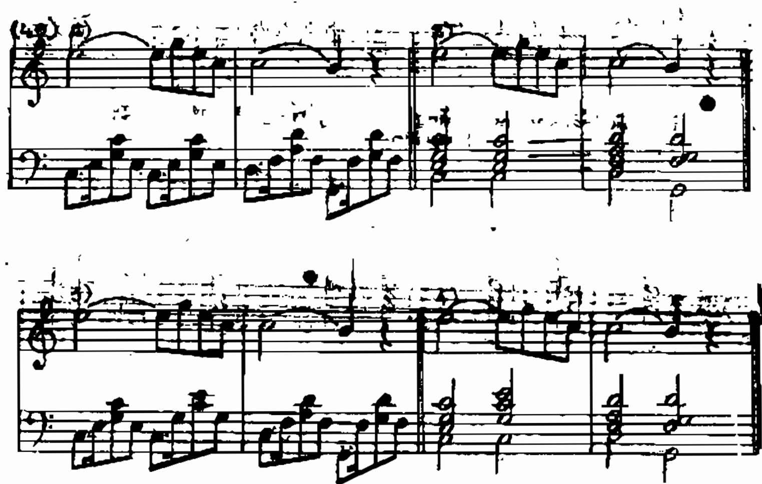
1)

Kìa bầu trời xanh mây trắng bay lượn

Mây trắng bay theo vó ngựa phi

2)

Viết hình thức đệm trên đây cũng phải chú ý tránh các tiến hành hòa âm xấu. Như thí dụ (1) dưới đây, giữa nhịp 1 và 2 có quãng tám và quãng năm song song, nhìn vào cơ sở hòa âm của nó ở thí dụ (2) sẽ thấy rõ ràng. Tình trạng này trong tác phẩm của một số các nhà soạn nhạc lớn cũng có khi mở rộng cách dùng, nhưng dù sao đó vẫn không phải là phương pháp xử lý tốt, chúng ta cần cố sức tránh được càng tốt. Thí dụ (3) dưới đây thay đổi vị trí sắp xếp hai hợp âm đó, liền tránh được lỗi quãng tám và quãng năm song song ở trên. Nhìn vào cơ sở hòa âm thí dụ (4) cũng thấy rõ. Do đó khi viết đệm, trước tiên hãy viết xong cơ sở hòa âm đã, như vậy chúng ta dễ kiểm tra được tiến hành hợp âm hay hoặc dở. Căn cứ vào cơ sở hòa âm đã được kiểm tra kỹ mà viết thành âm hình, những lỗi về tiến hành hòa âm sẽ tránh được rất nhiều:



Với ca khúc hùng tráng, ngoài phần giai điệu ở tay phải, và bè trầm ở tay trái đều được tăng thêm trên một quãng tám ra, còn có thể điền thêm bè giữa vào giữa các quãng tám đó, làm cho hòa âm thêm đầy đủ, âm vang. Bài *« Đông phương hồng »* dưới đây, phần đệm của phận câu 3 và 4 là như vậy, bộ phận tay trái và các bè thêm vào giữa quãng tám lại viết lối « rải » càng tạo nên không khí náo nhiệt, hùng vĩ:

ĐÔNG PHƯƠNG HỒNG
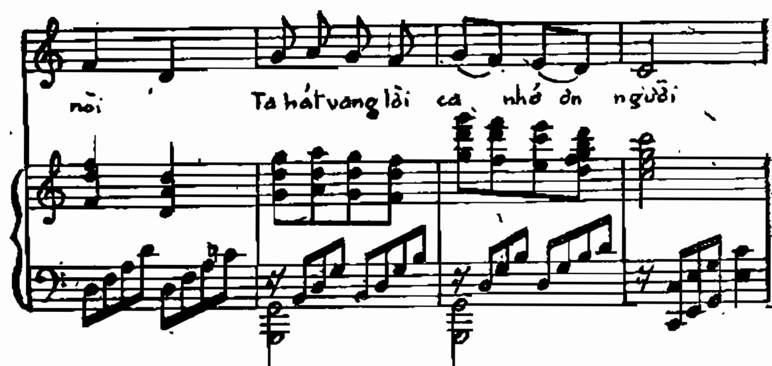
(80)

Dân ca Thiểm bắc
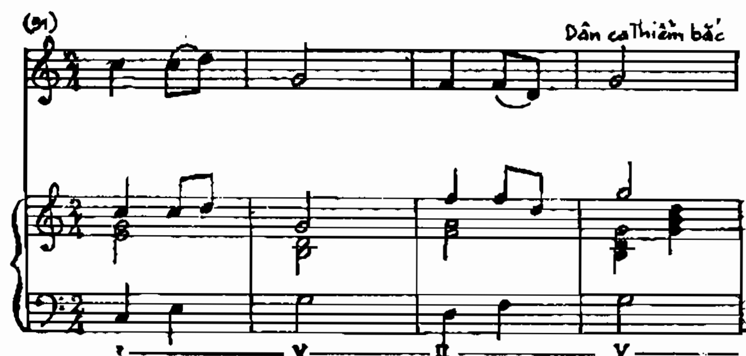
Đông phương hồng mặt trời lên
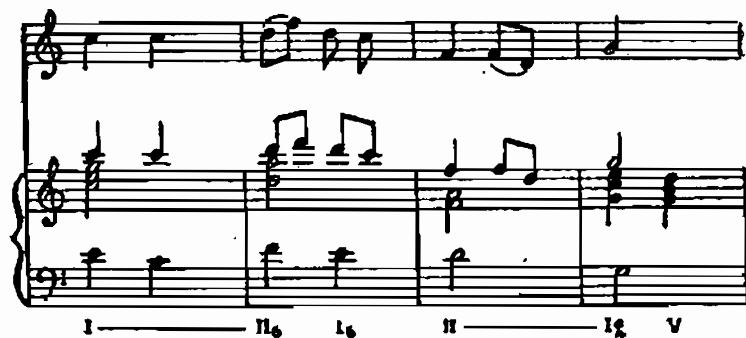
Trung hoa chúng ta có Mao trạch Đông
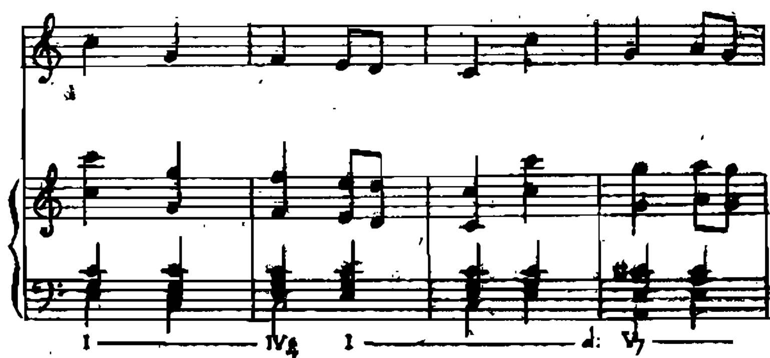
Đấu tranh vì dân tộc cứu tinh của giống
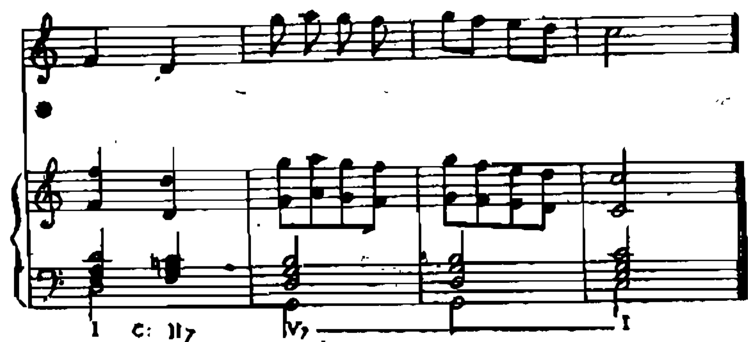


Dưới đây là cơ sở hòa âm của phần đệm này, đề nghị các bạn đối chiếu và nghiên cứu:









Dưới đây là một đoạn trong bài dân ca *«Ca tụng vươn mình»*, thủ pháp cũng giống bài trên. Tác giả còn thêm một ít biến hóa về tiết tấu, phần đệm do đó càng thêm mặn mà, sinh động :

CA TỤNG VƯƠN MÌNH

(52) Allegretto

Dân ca Thiểm bắc
Cù-hy Hiền phối âm

Mao trạch Đông đem đất ruộng

phần chia cho chúng ta dân cày



CHƯƠNG IV
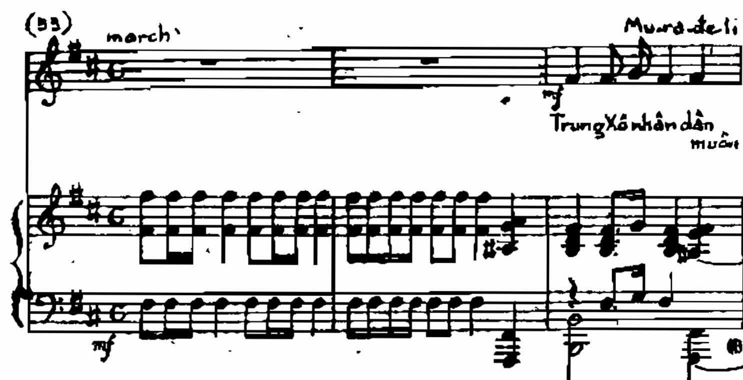
DẠO ĐẦU, LIÊN KẾT VÀ VĨ THANH

Khi tiếng hát chưa cất lên, thường phần đệm đánh lên trước vài nhịp, đó là dạo đầu của ca khúc.

Tác dụng của dạo đầu chủ yếu là gây trước không khí, chuẩn bị cho người nghe tiếp thu được tình cảm của bài hát. Nó cũng giúp người hát nắm được tốc độ và âm cao thấp của giọng hát. Dạo đầu thường dài từ một đến mười nhịp, hai mươi nhịp. Nói chung dài độ trên dưới bốn nhịp.

Dạo đầu của tiến hành khúc hoặc bài hát có tính chất tiến hành khúc thường là âm điệu mạnh, gây không khí phấn khởi, như ở bài Mát-xcơ-va — Bắc-kinh, dạo đầu là hai nhịp rất giàu về tiết tấu, như là quân nhạc vậy;

MÁT-XCƠ-VA — BẮC-KINH



Đoạn dạo đầu này chỉ là một nốt nhạc chồng lên hai quãng tám và biến hóa về tiết tấu, ngoài ra không có hòa âm, mà cũng không có giai điệu, có thể nói là loại dạo đầu đơn thuần nhất, nhưng hiệu quả của nó không vì thế mà sút kém. Viết loại dạo đầu này phải chú ý dùng nốt quan trọng nhất của giọng chính, tức là âm chủ hoặc âm át. Nốt *pha thăng ở* thí dụ trên tức là âm át của bài nhạc.

Cũng một hiệu quả như thí dụ trên, nhưng quy mô lớn hơn, tiết tấu phong phú hơn, lại có giai điệu và mùi vị hòa âm nữa là dạo đầu của « Bài hát quân đội Liên-xô ». Bè cao của đoạn này nghe như là một chiếc kèn lệnh đang thổi, ở dưới là tiếng trống, thanh la v.v... cùng đánh, nghe rất hùng tráng. Khi sắp bắt vào tiếng hát, thì âm hình đệm chủ yếu của bài ca bắt đầu xuất hiện :

BÀI HÁT QUÂN ĐỘI LIÊN-XÔ

(54) march

A.lác.xăn.đơ-rốp

Trời xanh thẳm lừng vang reo cờ theo

Loại ca khúc trữ tình thường dùng một mảnh nhạc nào đó của giai điệu làm dạo đầu. Dưới đây là bài *«Chỉ có trái tim cô đơn này»* của Tsai-cốp-xki. Bốn nhịp đầu dùng nét nhạc câu thứ nhất của giai điệu, do tay phải đánh lên và ở dưới đệm bằng một chuỗi hợp âm nghịch phách, biểu lộ một tính cách do dự, nôn nao. Đến nhịp 5, dạo đầu không dùng giai điệu của ca khúc nữa mà dùng « gam toàn âm » tiếp đó là bán âm, xuống dần, xuống dần từng bước và lặn vào trong hợp âm đệm, tiêu tan vào các hợp âm nghịch để biểu hiện tình cảm u buồn, rất là hay ; mãi đến nhịp cuối cùng mới cho hợp âm chủ xuất hiện để đón tiếp lời ca :

CHỈ CÓ TRÁI TIM CÔ ĐƠN NÀY

(55) Andante non tanto

Tsai-Kốp-xki

p

espressivo

p espresс

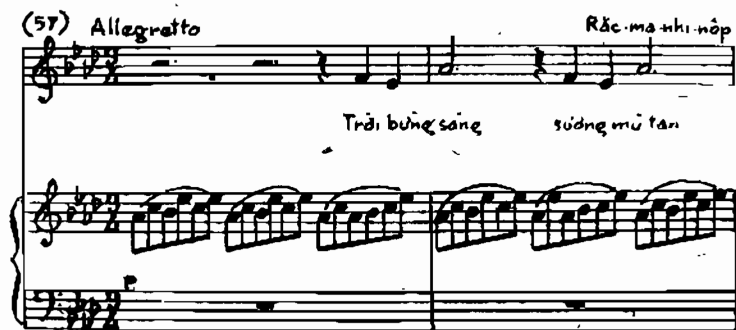
Ngoài ra, một loại dạo đầu hay gặp là dùng âm hình bắt đầu của phần đệm đánh trước lên vài nhịp. Loại đệm không kèm theo giai điệu rất hay dùng lối dạo đầu này. Nó có tác dụng gây được không khí và cảm giác về tiết tấu:

AI LÀ SYLVIE



« Hoa đinh hương tím » của Răc-ma-nhi-nốp là một bài nhạc rất hay, phần đệm rất giá trị. Ở đoạn dạo đầu, tác giả không dùng bè trầm, mà dùng âm hình đệm đánh lên trước hai phách. Âm hình chùm sáu gọn nhẹ này gợi lên phong cảnh tươi đẹp sớm mai hồng. Cách viết rất là đơn giản tài tình:
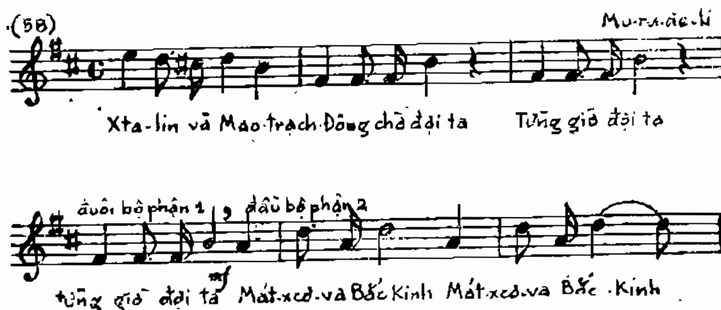
HOA ĐINH HƯƠNG TÍM



Đoạn « liên kết » là bộ phận dùng nối liền hai đoạn, hoặc hai câu nhạc, chỉ dùng đệm để nối, mà không có tiếng hát. Nó có tác dụng bắc cầu, đồng thời cũng là kết thúc đoạn trên hoặc câu trên, và là khởi đầu của đoạn sau hoặc câu sau.
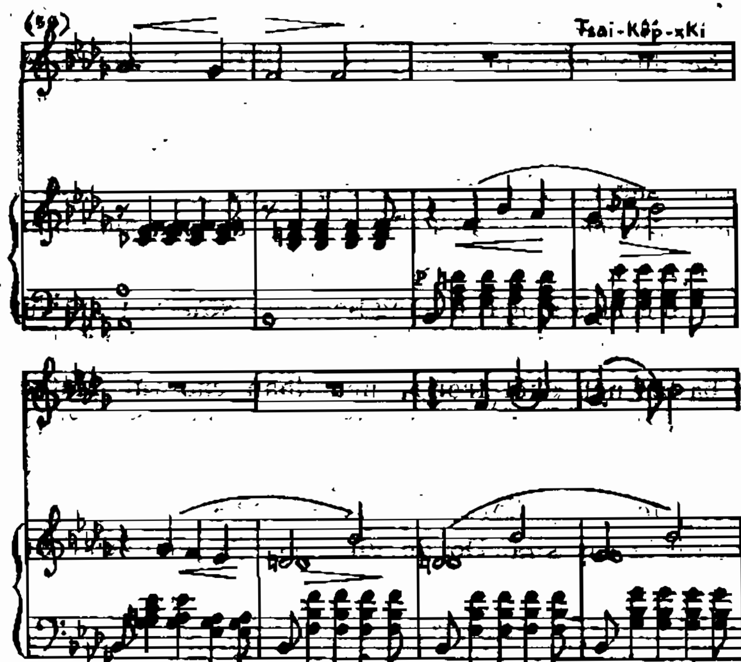
Cần nói rõ, có những ca khúc, các bộ phận hoặc các câu nhạc bản thân đã gắn chặt với nhau, không cần gì phải dùng liên kết. Cũng có một số ca khúc, bộ phận sau cần phải gắn chặt vào bộ phận trước thì mới tỏ được sức mạnh của nó, như vậy lại càng không cần dùng liên kết. Như bộ phận đầu của bài « Mát-xcơ-va — Bắc-kinh » rất trang trọng, chỗ kết lại nhắc lại tới ba lần nét « kết trọn », nếu đoạn cao vút Mát-xcơ-va — Bắckinh (5 | $\underline{\dot{1}\,5}$ $\dot{1}$) không tiếp liền ngay thì phần kết trên sẽ hóa ra nhạt nhẽo. Chính vì thế mà người hát và người nghe đều nóng lòng đòi hỏi nét nhạc sau phải đến ngay, và khi hát lên rất là say sưa. Do đó giữa hai bộ phận của ca khúc không cần có liên kết nữa:

MÁT-XCƠ-VA — BẮC KINH
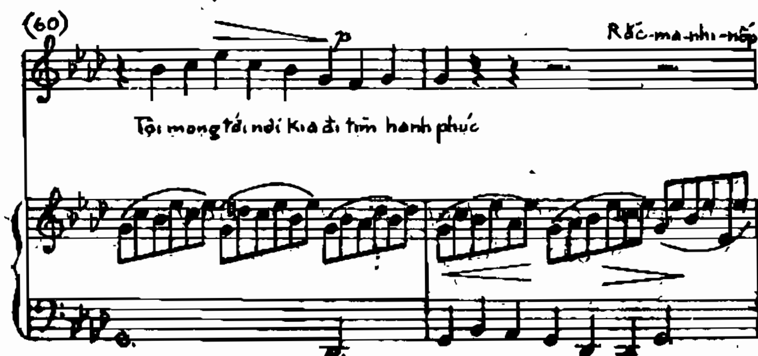


Những loại ca khúc cần dùng liên kết có nhiều, nhất là loại ca khúc nghệ thuật. Dưới đây là đoạn liên kết giữa câu 1 và câu 2 của bài: *«Chỉ có trái tim cô đơn này»* của Tsai-cốp-xki. Đoạn này cũng giống như đoạn dạo đầu, tức là cũng dùng chất liệu giai điệu viết ra:
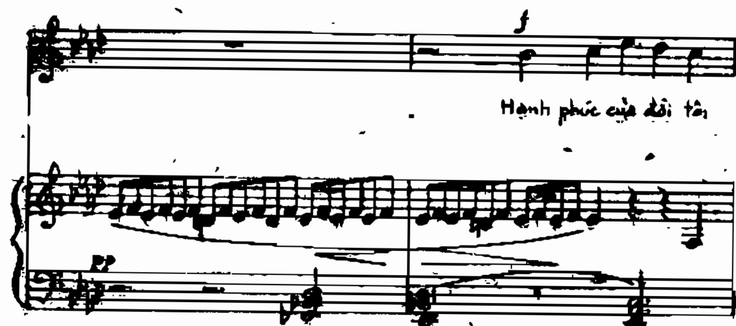
CHỈ CÓ TRÁI TIM CÔ ĐƠN NÀY



Trong bài « Hoa đinh hương tím » của Rắc-ma-nhi-nốp, đoạn liên kết nối liền đoạn 1 và 2 cũng gần như đoạn dạo đầu, dùng âm hình đệm. Khi hết đoạn nhạc một, tiếng hát ngừng rồi nhưng phần đệm vẫn tiếp tục Đó là « vĩ thanh » nhỏ của đoạn nhạc một, dùng để kết thúc. Sau đó mới đến đoạn nhạc 2. Đoạn liên kết bắt đầu từ chỗ *pp*, gồm bốn phách :

HOA ĐINH HƯƠNG TÍM
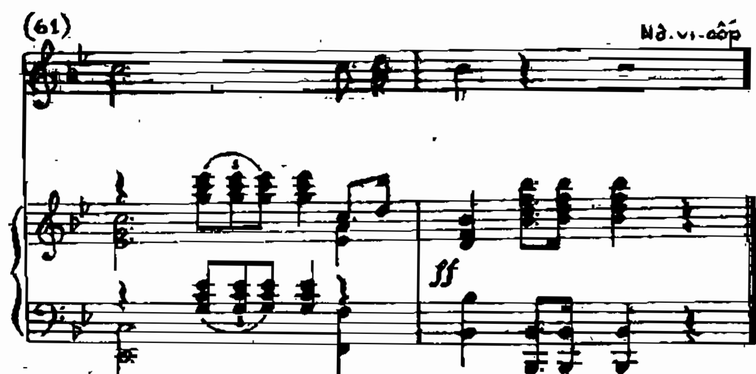




Về vấn đề « vĩ thanh » ở chương II đã nói đến. Vĩ thanh chỉ là bộ phận đệm đánh một mình sau khi tiếng hát tắt rồi. Tác dụng của nó là để tăng cường thêm cảm giác kết thúc. Những ca khúc ngắn, gọn tự thân có thể kết thúc đầy đủ như loại tiến hành khúc, thường không dùng vĩ thanh. Như trên đã nói, «*Đông phương hồng*» «*Mát-xcơ-va — Bắc kinh*», và «*Hành khúc quân đội Liên-xô*» đều không có vĩ thanh. Loại ca khúc này có khi hết ở phách đầu của nhịp, cũng có khi sau phách đó còn đánh tiếp một vài hợp âm nữa để tăng cường cảm giác kết thúc, hợp âm được nhắc lại đó thường là hợp âm chấm kết, cũng có thể gọi là « vĩ thanh nhỏ ».

HÀNH KHÚC THANH NIÊN DÂN CHỦ THẾ GIỚI

(61)



Bản thân ca khúc mà kết thúc chưa đầy đủ, thường cần có vĩ thanh để củng cố tình cảm kết thúc. Bài «*Hoa hồng dại*» của Su-be là một thí dụ (xem thí dụ 30). Dưới đây dẫn thêm một thí dụ khác:

ĐI TÌM NGƯỜI YÊU

(62)

Dân ca Tân-cương

phương. Vong đi chẳng tới bên tai người yêu

vĩ thanh

Loại ca khúc trữ tình, sau khi tiếng hát ngừng tắt, muốn tạo hiệu quả « dư âm », thường dùng một mảnh nhỏ của giai điệu, kết hợp với hợp âm rải, hoặc nốt rải viết thành một loại vĩ thanh tương đối dài, thí dụ :

A-LA-MU-HAN

(63)

Dân ca Tân cương

f

p

pp

Nói tóm lại:

Dạo đầu là phần dự bị cho ca khúc xuất hiện, người soạn nhạc phải căn cứ vào tính chất ca khúc mà quyết định có cần dùng dạo đầu không, và dùng hình thức dạo đầu nào. Dạo đầu có thể chỉ dùng một số hợp âm viết theo một thứ tiết tấu nào đó hoặc có thể là âm hình đệm cho xuất hiện trước, hoặc cũng có thể dùng một mảnh nào đó của giai điệu cùng với phần đệm, xử lý cho thích đáng, làm cho nó dẫn dắt rất khéo tới tiếng hát. Có người lấy đoạn đuôi của tiếng hát làm dạo đầu của ca khúc, như vậy không được hợp lắm, vì đoạn đuôi của ca khúc có tính chất kết thúc, lấy ra làm dạo đầu không thể gây tác dụng mở đầu được.

Đoạn liên kết là bắc cầu, nhưng khi hai đoạn hoặc hai câu nhạc tự thân đã gắn chặt với nhau thì không cần cái cầu đó nữa. Nhưng khi có một sự thay đổi về tính điệu giữa hai đoạn nhạc và tự thân hai đoạn đó không thể đi liền với nhau thì cần có một đoạn liên kết giữa hai bộ phận đó để giới thiệu đoạn 2; hoặc khi hết đoạn 1 rồi, để cho người nghe có thì giờ hồi nhớ lại đã rồi mới nghe tiếp đoạn 2 thì cũng cần có liên kết. Cách viết đoạn liên kết cũng như viết dạo đầu, có thể dùng âm hình đệm của đoạn 2 cho xuất hiện trước, hoặc cũng có thể dùng một mảnh nào của giai điệu đoạn 2 cùng với phần đệm và xử lý cho hợp. Đoạn liên kết cần ngừng lại khi đã đạt được mục đích bắc cầu, không nên quá dài, nên đề phòng phá hoại tính thống nhất và tính hoàn chỉnh của ca khúc.

Có ca khúc tự thân kết thúc trọn vẹn, không cần vĩ thanh. Những ca khúc kết thúc chưa thỏa mãn thì cần có vĩ thanh để củng cố cảm giác kết thúc. Loại vĩ thanh này nói chung là nhắc lại *hợp âm chung kết*, hoặc là nhắc lại có biến hóa cả bộ phận chấm kết. Yêu cầu mạnh nhẹ, nhanh chậm phải tùy vào tính chất ca khúc mà quyết định. Cũng có thể dùng một mảnh của giai điệu viết thành vĩ thanh tương đối dài để kết thúc ca khúc trữ tình.
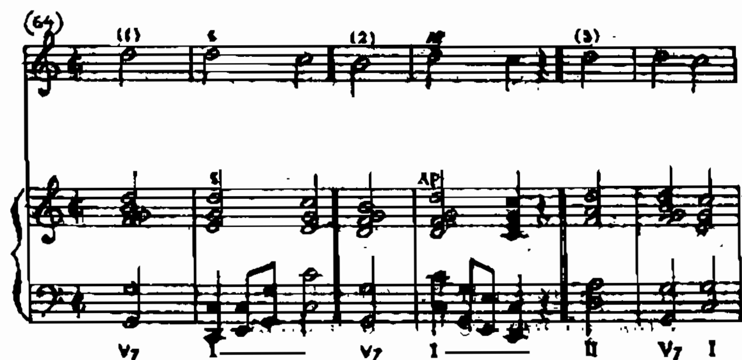
Về các điểm trên, ở đây chỉ nói qua, và ngoài ra, đương nhiên còn các lối viết khác, không thể nói hết từng lối một. Đề nghị các bạn phân tích, nghiên cứu nhiều tác phẩm giá trị của các tác giả lớn để hiểu biết thêm.

CHƯƠNG V

BÀN QUA VỀ THỦ PHÁP VIẾT ĐỆM
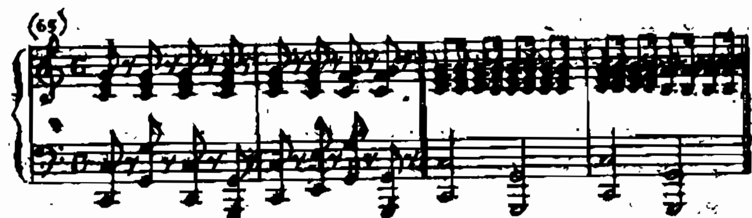
Vấn đề này hơi khó nói, nhất là trong phạm vi một cuốn sách nhỏ, khó nói được sâu sắc đầy đủ. Dưới đây chỉ có thể nói qua.

Phần đệm ca khúc tiến hành khúc hoặc có tính chất tiến hành khúc không kể có hoặc không kèm giai điệu, đều phải giữ được tính chức năng hòa âm chặt chẽ. «Hợp âm ba nốt» nói chung dùng nhiều. Đổi hợp âm nên đổi ở phách mạnh để tránh nghịch phách về hòa âm. Loại ca khúc này số phách chẵn, phách mạnh nhẹ phải phân minh rõ ràng, thời gian của hợp âm không nên ngắn quá một phách; từ hai phách đến bốn phách dùng một hợp âm càng có hiệu quả tốt. Thường không nên dùng lối chấm kết biến cách (tức là đặt hợp âm chấm kết vào phách yếu); gặp trường hợp như giai điệu dưới đây, vẫn nên đặt hợp âm chấm kết vào phách mạnh, mà xem nốt *Rê* là nốt ngoài hợp âm:
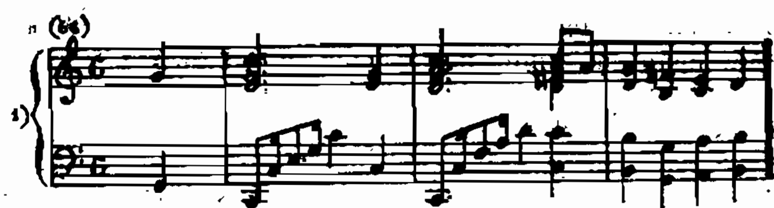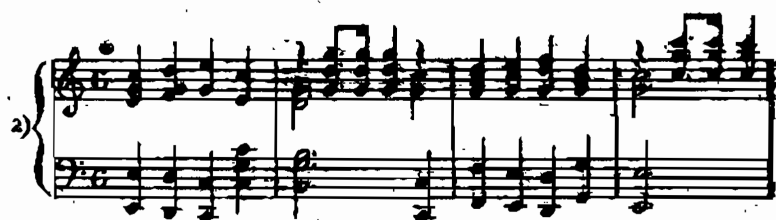


Thí dụ (1) và (2) ở trên là cách xử lý thường dùng của chấm kết loại hành khúc. Thí dụ (3) là lối chấm kết biến cách, dùng ở giữa bài thì không sao cả, nhưng ở cuối cùng thì khí thế bị sút kém đi. Những điểm trên cần chú ý sắp xếp chữ đáo khi viết cơ sở hòa âm.

Phần đệm của loại ca khúc này đòi hỏi tiết tấu rõ ràng, hòa âm sáng sủa, dưới đây là hai loại âm hình hay dùng:



Khi bè cao ngân dài, thì dùng lối âm âm rải, có tiết tấu ở bè trầm ; khi bè trầm ngân dài, ở bè cao thêm vào vài hợp âm có tiết tấu tính, có thể tạo nên hiệu quả của nhạc đồng, đó là những thủ pháp thường dùng trong tiến hành khúc:





Gần đây thường có người hay dùng lối rung ở bè cao, khi bản nhạc tới cao trào hoặc gần đến cuối bài, để bắt chước tiếng rung của nhạc giây trong dàn nhạc, bè trầm cũng dùng lối rung để bắt chước trống hoặc Công-trơ-bát. Lối viết

này, nhất là đối với những tác phẩm từ dàn nhạc cải biên ra cho pi-a-nô càng hay dùng. Cũng cần nói lối rung này không phù hợp cho pi-a-nô diễn tấu. Không phải là khó đánh, nhưng vì đánh lên nghe lộn xộn ồn ào, mà không biểu hiện được âm sắc của đàn, do đó những bài chuyên cho pi-a-nô ít dùng.

Trong ca khúc trữ tình, vấn đề chọn âm hình đệm rất quan trọng. Hợp âm thâm trầm mà lại dùng tiết tấu nghịch phách, có thể biểu hiện được tâm trạng phiền muộn không yên, như bài *«Chỉ có trái tim cô đơn này»* của Tsai-cốp-xki là thuộc loại đệm này (thí dụ 55). Tả tâm trạng sốt ruột có thể dùng chùm ba nhắc lại nhiều lần, tới độ nhanh như bài *«Sốt ruột»* và *«Ma vương»* (thí dụ 73) của Su-be. Tả tâm trạng ảm đạm thường chỉ dùng một dãy hợp âm trầm làm đệm. Bài *«Hồn phách của tôi»* (Su-be) là một thí dụ điển hình, từ đầu đến cuối toàn dùng hợp âm đề đệm. Mới bắt đầu liền dùng ngay một hợp âm chủ trống rỗng (bớt âm ba), tiếp theo là một hợp âm át đảo một, nhấn mạnh âm dẫn đi qua một hợp âm bậc III rồi hợp âm át trống rỗng ; hiệu quả hòa âm chua chát mà trống rỗng, thêm vào đó, âm thanh trầm thấp, hợp âm ngân dài, khiến người nghe phải rợn, ghê sợ :

HỒN PHÁCH CỦA TÔI

(67)

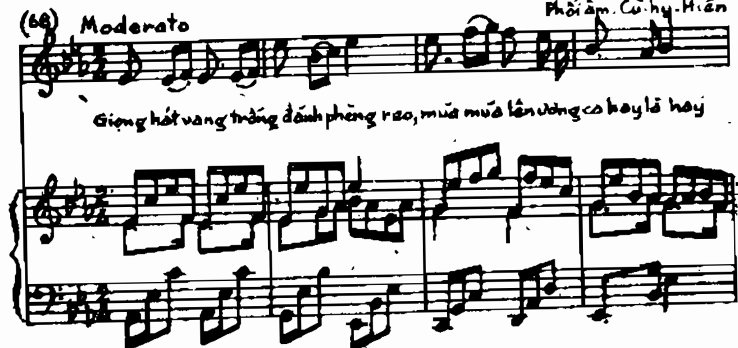
Su-be

Đêm sâu thêm sâu Không ai trên đường hoang vắng
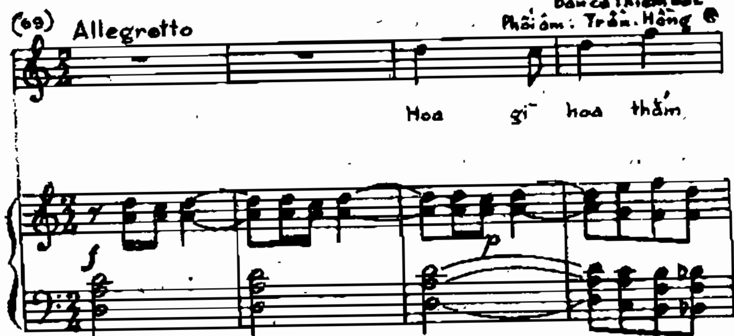
pp
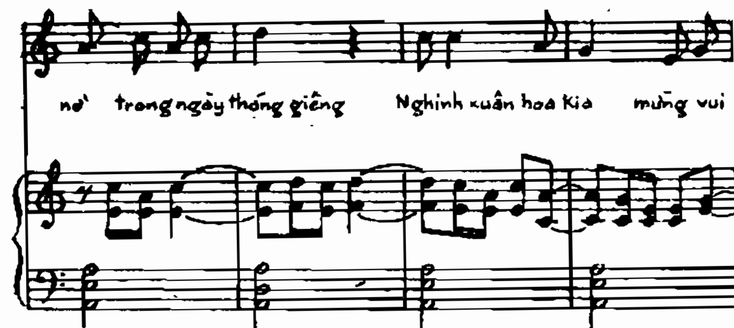
Loại ca khúc vui tươi phấn khởi, phần đệm nên dùng hòa âm sáng sủa, âm hình náo nhiệt. Hai thí dụ dưới đây có thể tham khảo :

ƯƠNG CA THẮNG LỢI



ĐỐI HOA





Ở các nốt nhạc thuộc âm vực giữa, phần đệm chia hai tay đánh cùng một giai điệu êm dịu cách nhau một quãng tám sẽ có hiệu quả rất ngọt ngào hòa hợp. Ru-banh-xtanh đã dùng thủ pháp này để tả người thiếu nữ đẹp của miền Su-đăng :

A-XI-LA

Hai tay cùng đánh một âm hình rải lên xuống giống nhau như thí dụ dưới đây, cũng có hiệu quả tương tự như thí dụ trên :

HIẾN DÂNG

(71) Animato affectuoso — Su-man

mf

Dùng phần đệm để tả cảnh vật trong ca khúc, cũng là một thủ pháp hay dùng. Đoạn dạo đầu tả tiếng hót của chim oanh trong bài *«Chim oanh hỡi, hãy bay đi!»*:
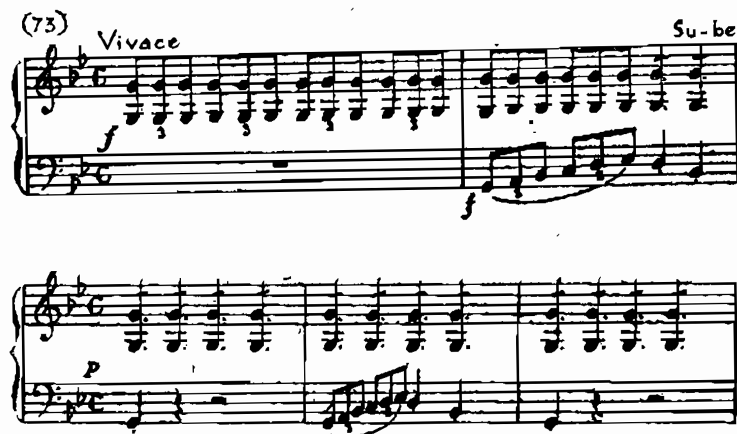
CHIM OANH HỠI, HÃY BAY ĐI!

(72) Allegro con moto — Ru-banh-xtanh

p

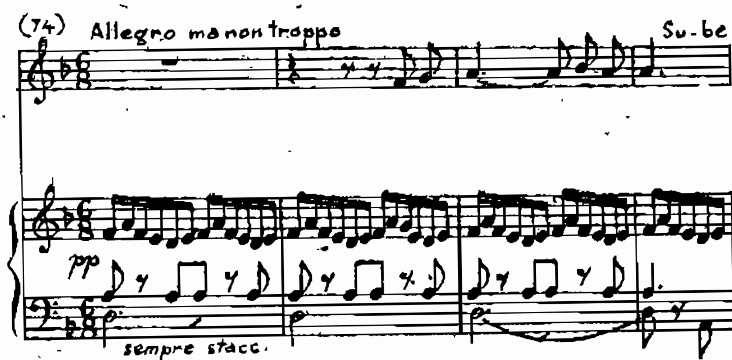
Trong phần đệm bài *« Ma vương »* của Su-be, chùm ba rất nhanh đánh bằng tay phải có thể nói là biểu hiện vó ngựa phi, đồng thời cũng biểu hiện tâm lý nôn nóng của người cưỡi ngựa. Tay trái biểu hiện tiếng gió lúc dồn, lúc nhẹ :

MA VƯƠNG



Bài *« Người thiếu nữ bên chiếc xa »* cũng của Su-be, tay trái dùng chùm sáu nhanh, rõ ràng, là để tả sự chuyển động của bánh xa, đồng thời cũng để hình tượng hóa tâm trạng lên xuống không yên của nhân vật :

THIẾU NỮ BÊN CHIẾC XA



Có những ca khúc không có kịch tính gì cả, cao trào của tình cảm và cao trào của giai điệu cũng không có gì rõ ràng; những bài dân ca nhỏ, hoặc hành khúc ngắn và ca khúc trữ tình thường là như vậy, như bài *«Hoa hồng dại»* của Su-be là một thí dụ. Nhưng dù loại ca khúc đó, người viết đệm cũng phải tìm tòi cao trào của nó ở đâu, nếu chỉ có một cao trào dù nhỏ về giai điệu hoặc về tình cảm cũng nên dùng đệm mà đề cao nó lên; đó là tác dụng cần có của phần đệm. Như bài *«Đông phương hồng»* (thí dụ 50) câu « Ta hát vang lời ca nhớ ơn Người » là điểm cao trào của tình cảm, phần đệm dùng hòa âm đặc biệt phong phú, nóng hổi để giúp cho tình cảm đó biểu hiện được đầy đủ (trong thí dụ còn nâng giai điệu câu đó lên một quãng tám, tạo nên cao trào về giai điệu, nhưng không phải mọi ca khúc đều làm như vậy được).

Đối với ca khúc giàu kịch tính, viết đệm lại cần phải sắp xếp chu đáo, đi theo sát bước phát triển của ca khúc, từng bước một giúp đỡ cho tình cảm biểu hiện ra. Cao trào thường thường ở vào đuôi bộ phận «chuyển» hoặc chỗ đầu của bộ phận « hợp » mà không thể gặp ở hai bộ phận « khởi » và « thừa ». Nếu mới bắt đầu đã có cao trào, thì bộ phận sau của ca khúc sẽ hóa ra nhạt nhẽo, yếu ớt, khi viết đệm phải chú ý tới.
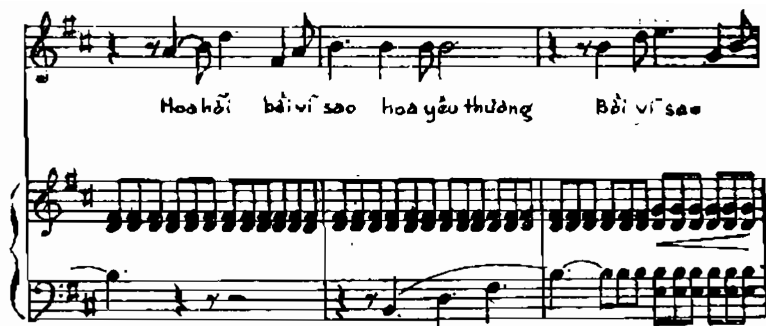
Về điểm này, bài *« Vì sao ? »* của Tsai-cốp-xki là một kiệt tác điển hình, tiếc rằng dài quá không thể chép toàn bài ra được, ở đây chỉ trích ra đoạn đầu và đoạn cao trào:

VÌ SAO?

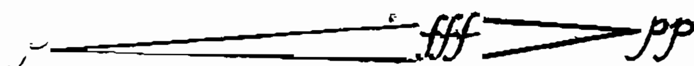
(75) Moderato

Tsai-kốp-xki

Hỏi hoa quế vì sao hoa sắc kém tươi
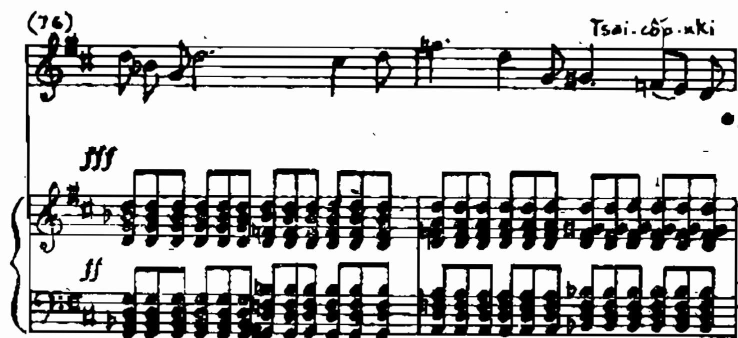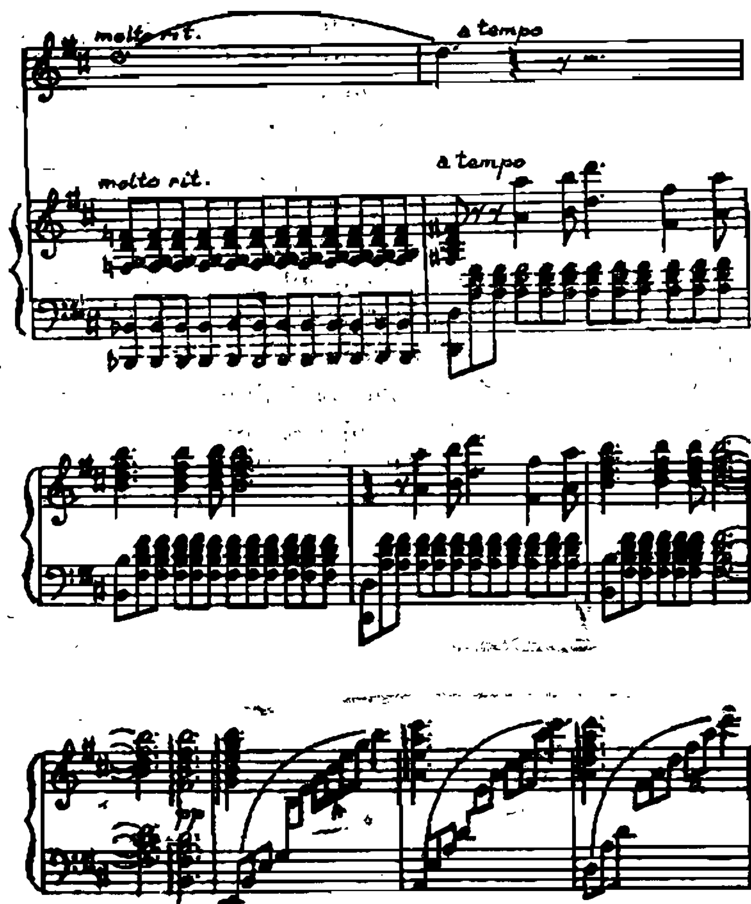


Thí dụ trên là phần bắt đầu của bài ca, tác giả đưa âm hình đệm đánh trước một nhịp làm dạo đầu, về hòa âm cũng như tiết tấu đều hết sức tiết kiệm vì tác giả tính đến bộ phận sau, về tình cảm sẽ mạnh gấp nhiều lần phần này, mà để dành đến lúc cần ở sau. Viết nhạc cũng như đánh trận, phải dành quân tinh nhuệ cho nơi quan trọng nhất. Sau bộ phận đó, đi theo sát sự phát triển của ca khúc, phần âm lượng và hiệu quả hòa âm của đệm càng đậm dần, mạnh dần, đến cao trào của ca khúc thì hiệu quả hòa âm và thanh thế của phần đệm cũng đạt tới cao trào. Về sau, tác giả dùng phiến đoạn của giai điệu viết thành vĩ thanh, tình cảm dần dần dịu đi, cuối cùng dùng bốn hợp âm rải kết thúc. Toàn bộ tình cảm bài nhạc có thể hình dung bằng hình vẽ :



Toàn bộ quá trình phát triển tình cảm đều nhờ phần đệm đề cao lên. Dưới đây là cao trào của ca khúc với bộ phận vĩ thanh của bài nhạc.

VÌ SAO ?





Tóm lại, viết phần đệm, trước tiên phải nghiên cứu kỹ tình cảm, và kết cấu ca khúc, và sắp xếp toàn bộ. Dùng hòa âm nào, âm hình nào, dùng âm vực cao hay thấp, xử lý cao trào thế nào, dạo đầu, liên kết, vĩ thanh v.v... dùng tài liệu nào, sắp xếp ra sao, có cần tả cảnh không, và tả ra sao? Đấy là vấn đề cần phải suy nghĩ trước khi đặt bút viết đệm. Khi đã tính toán xong có thể quyết định hợp âm, viết bè trầm, viết thành cơ sở hòa âm và âm hình, dần dần thực hiện các bước trên làm cho phần đệm gắn chặt với ca khúc như máu thịt, nghĩa là có sức sống, có giá trị nghệ thuật.

Thủ pháp có quan hệ với cá tính và phong cách của tác giả. Để biểu hiện một thứ nội dung, mỗi người có thể có một thủ pháp khác nhau. Chương này chỉ có thể nêu lên vài điểm gợi ý để các bạn suy nghĩ. Đồng thời giới thiệu một số tác phẩm giá trị, mong các bạn sẽ tự mình đào sâu hơn, phát hiện và nghiên cứu thêm để hiểu kỹ. Những tác phẩm của các tác giả vĩ đại như Su-be, Su-man, Phơ-răng, Glin-ca, Tsai-cốp-xki, Rắc-ma-nhi-nốp v.v... đều là những mẫu mực tốt cho chúng ta học tập về môn nghệ thuật này (phần đệm pi-a-nô). Âm nhạc pi-a-nô (bao gồm cả viết đệm pi-a-nô) có thể nói là một môn nghệ thuật mới ở nước ta. Tác phẩm của chúng ta chưa nhiều, kinh nghiệm còn ít, nhưng gần đây, những tác phẩm giá trị xuất hiện không phải là ít, đó cũng là đối tượng tốt để chúng ta học tập.

PHỤ LỤC

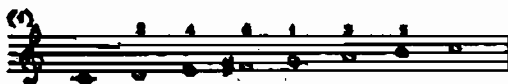
VỀ ĐIỆU THỨC TRUNG QUỐC (1)

GAM NĂM ÂM

Dựa vào định lý âm bồi trong âm học mà luận, có thể nói âm trình loài người đầu tiên nắm được là quãng tám đúng, kế đến quãng năm đúng, và quãng bốn đúng. Sau khi nắm được quãng năm đúng, do luật «quãng năm liên hoàn» số nốt nhạc trong gam do đó ngày càng nhiều ra. Quãng năm đúng có thể nói là từ một nốt cơ bản sinh ra theo quy luật này. Lại cũng theo luật này mà tạo ra một quãng năm nữa, trong gam sẽ có ba nốt. Cứ như thế thêm một lần thứ ba nữa thì trong gam sẽ có bốn nốt, thêm lần thứ tư, gam sẽ có năm nốt, thêm lần thứ năm gam sẽ có sáu nốt, và thêm lần thứ sáu nữa, gam sẽ có bảy nốt. Số nốt không ngừng phát triển từ một đến bảy nốt như vậy. Khi phát triển đến năm nốt, quãng cách các nốt gồm có hai quãng ba thứ và ba quãng hai trưởng. Những nốt đó xếp đặt rất gọn gàng từ thấp đến cao trong vòng một quãng tám, đó là gam năm âm mà các nước và các dân tộc đều dùng. Về sau phát triển thành gam sáu âm và bảy âm. Dưới

(1) Phần này chỉ để các bạn tham khảo. Nếu có điểm nào chưa đồng ý với tác giả về cách xử lý điệu thức Trung quốc thì nên xem cách xử lý này chỉ là một số ý kiến cá nhân của tác giả. Còn về toàn bộ cách xử lý hòa âm Trung quốc, chúng ta sẽ nghiên cứu trên những tài liệu khác chuyên thảo luận về vấn đề này sau (N.D).

đây là một thí dụ gam bảy âm, chữ số ghi trên nốt nhạc để chỉ số lượt bồi âm. Nếu không có lần thứ sáu thì là gam sáu âm. Không có lần thứ sáu và thứ năm thì là gam năm âm.

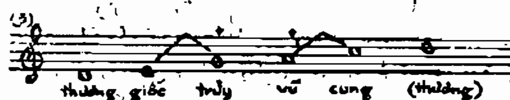


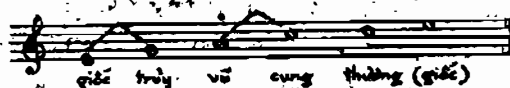
Ở trên đã nói, chỉ có bốn lần bồi âm thì có gam năm âm. Trong thí dụ 1, bỏ đi nốt Xi và Pha thăng sẽ có hình thức cơ bản của gam năm âm.

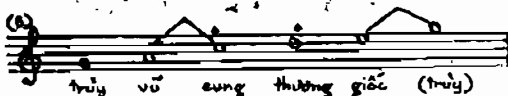


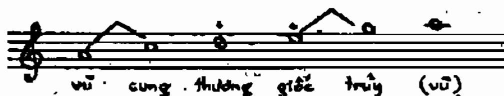
Đường gẫy trong thí dụ (2) chỉ quãng ba thứ, ngoài ra đều là quãng hai trưởng (nguyên cung). Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ là tên gọi của các nốt. Điệu thức này bắt đầu từ nốt « Cung » gọi là « gam năm âm điệu Cung ».

Các nốt Thương, Giốc, Trủy, Vũ đều có thể dùng làm nốt đầu của một gam được. Do đó có các gam: « năm âm điệu Thương », « năm âm điệu Giốc », « năm âm điệu Trủy », và « năm cung điệu Vũ ».









Bậc I của mỗi điệu thức rất quan trọng, cũng như âm chủ trong gam Tây phương, thứ đến nốt có đánh dấu + cũng như là âm át và âm hạ át, trong gam Tây phương. Hai nốt đó thường là ở trên bậc I một quãng bốn đúng và quãng năm đúng. Chỉ có điệu « cung » là không có âm « hạ át », điệu « giốc » không có « âm át ». Âm chủ, âm át và âm hạ át thường dùng đi dùng lại nhiều trong giai điệu.

Gặp một ca khúc viết theo gam năm âm, làm thế nào biết nó là điệu thức nào? Có thể do hai mặt mà quyết định :

1) Dân ca ngắn thường hết ở bậc I.

2) Âm chủ, âm át và âm hạ át của điệu thức thường hay được dùng nhiều.

(Hai điểm này tất nhiên cũng đều có trường hợp ngoại lệ).
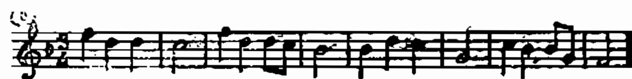
Đối với bài không có biến hóa gì ở hóa biểu thường là xem nốt kết thúc mà quyết định điệu thức. Như bài này kết ở nốt Xon, thuộc điệu Trủy.



Thí dụ dưới đây kết ở *mi* thuộc điệu Giốc :

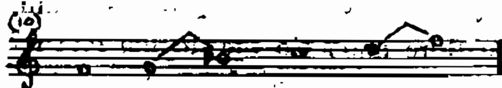


Ở trên là chỉ về các bài không có dấu biến âm. Nếu có dấu biến âm, phương pháp nhận định sẽ không đơn giản như trên. Bây giờ lấy thí dụ 7 ở trên đem dịch xuống một quãng hai trưởng (một nguyên cung) sẽ thành ra :

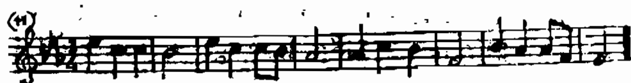


Ở hóa biểu có dấu giáng (*b*), hết ở *pha*, nếu tính theo gam Tây phương thì đó là giọng *Pha*, nếu hát bằng nhạc số *Pha* sẽ hát thành *Đô*. Như vậy bài này hết ở *đô* thì có phải là điệu *Cung* không? Phải nói nó vẫn là điệu « Trủy » cũng

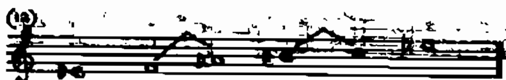
như thí dụ 7. Bây giờ lấy nốt *Pha* làm bậc I và sắp xếp các nốt khác thành gam, ta sẽ thấy từ bậc II đến bậc III, và từ bậc V đến bậc VI là quãng ba thứ, ngoài ra đều là quãng hai trưởng. Đem đối chiếu với các điệu thức (từ thí dụ 2 đến thí dụ 7) ta sẽ thấy giống với thí dụ 5, chính là điệu Trủy, chỉ khác là dịch xuống một nguyên cung :



Bây giờ lại dịch xuống một nguyên cung nữa ta sẽ có :
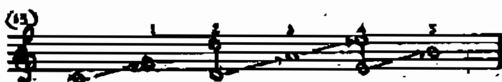


Sắp xếp các nốt lại thành gam, cũng vẫn là điệu Trủy.



Do đó ta có thể biết rằng cách nhận định điệu thức chắc chắn nhất là sắp xếp các âm lại thành gam, và dựa vào vị trí của hai quãng ba thứ ở chỗ nào mà quyết định.

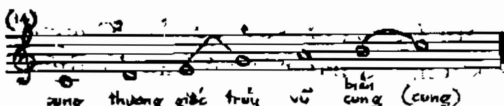
II — GAM SÁU ÂM

Ở tiết thứ nhất đã nói tới, dùng « quãng năm liên hoàn » tới lần thứ năm thì có gam sáu. Bây giờ thử viết ra xem :



Sắp xếp các nốt ấy lại thành gam, ta có điệu thức thứ nhất của gam sáu âm, tức là điệu « Cung » :

Gam Cung 6 âm.



Điệu thức này có một quãng ba thứ ở giữa bậc III và bậc IV, có một nửa cung ở giữa bậc VI và VII. Dấu + chỉ âm át.

Còn năm điệu thức khác như sau :

Gam Thương 6 âm (15)

thương giốc trủy vũ biến cung cung thương

Gam Giốc 6 âm (16)

giốc trủy vũ biến cung cung thương giốc

Gam Trủy 6 âm (17)

trủy vũ biến cung cung thương giốc trủy

Gam Vũ 6 âm (18)

vũ biến cung cung thương giốc trủy vũ

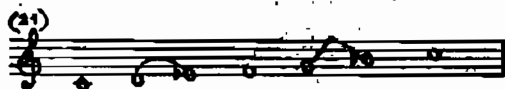
Gam biến Cung 6 âm (19)

biến cung cung thương giốc trủy vũ biến cung

Đã xác định là gam sáu âm rồi, thì có thể xem nốt kết thúc của giai điệu là gì, cũng có thể xem nốt quan trọng được dùng nhiều trong giai điệu là những nốt nào để xác định điệu thức. Thường thường nốt kết thúc của giai điệu là bậc I. Đem các nốt khác sắp tiếp thành gam, đối chiếu vị trí của nửa cung (đối chiếu với các thí dụ từ 14 đến 19) để xác định điệu thức. Thí dụ :

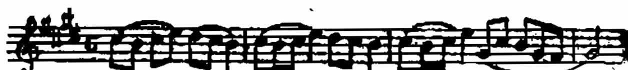
(20)

Nốt kết thúc của thí dụ trên là *đô*, lấy *đô* làm bậc I, và sắp xếp các âm khác thành gam, ta có :



Nửa cung ở giữa bậc II và III là điệu Vũ sáu âm (đối chiếu thí dụ 18).

Dưới đây nêu một thí dụ dùng dấu thăng trong hóa biểu :
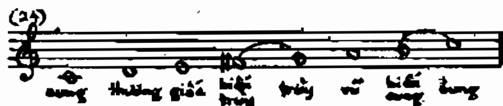


Lấy nốt Xon thăng làm bậc I, sắp xếp các nốt thành gam như sau :



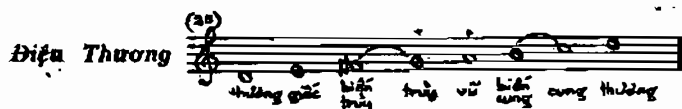
Nửa cung ở vào giữa bậc IV và V, đó là điệu Giốc sáu âm (đối chiếu với thí dụ 16).

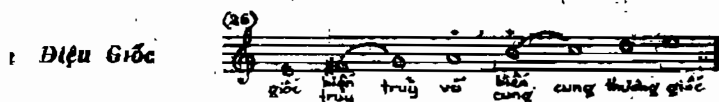
III — GAM BẢY ÂM

Căn cứ vào sự suy luận ở trên, gam sáu âm phát triển thêm một bước nữa thành gam bảy âm. Bây giờ ta lấy nốt *đô* làm xuất phát điểm, thì nốt mà « liên hoàn quãng năm » lần thứ sáu tạo ra tức là nốt Pha thăng. Trong quãng tám từ nốt « *đô 1* » đến « *đô 2* » sẽ có năm nguyên cung và hai nửa cung Hai nửa cung đó ở vào giữa bậc IV và V và bậc VII và VIII. Ngoài ra đều là nguyên cung :

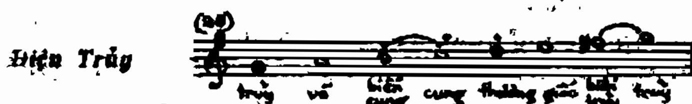


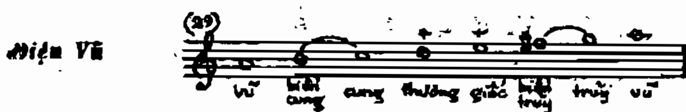
Còn sáu điệu kia là :

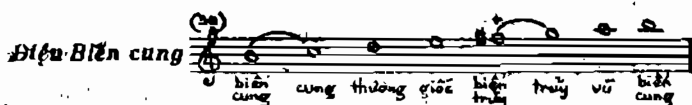












Đem so sánh với gam Tây phương, bảy điệu thức này của gam bảy âm cũng giống như các « điệu thức giáo đường » của thời Trung cổ ở Âu châu.

Tên các điệu đó như sau :

Điệu	Cung bảy âm	tương đương	với	điệu	Lydien
»	Thương	»	»	»	Mixe — Lydien
»	Giốc	»	»	»	Aèolien
»	Trủy	»	»	»	Ionien
»	Vũ	»	»	»	Dorien
»	Biến Cung	»	»	»	Phrygien

Âm nhạc Tây phương cận đại chỉ dùng hai điệu thức Ionien, (tức là gam trưởng và (Aoèlien) tức gam thứ). Các điệu thức khác từ thế kỷ thứ 17 về sau ít dùng. Các điệu thức của Trung-quốc đến nay nhiều điệu còn dùng, trong đó các điệu Cung, Biến Cung dùng ít, Biến Trủy lại càng ít nữa. Trong dân ca gần đây cũng khó tìm thấy có bài dùng điệu Biến Trủy. Điểm này cũng giống nhạc Tây phương. Trong điệu thức Tây phương tương đương với điệu « Biến Trủy » nguyên cũng có điệu Lochrien, nhưng vì từ bậc I đến bậc V là một quãng năm giảm nên không dùng. Điệu Biến Trủy bảy âm ít dùng; đại khái cũng là vì lý do đó chăng?

Cách nhận định cũng như với gam năm âm và sáu âm lấy nốt kết thúc làm bậc I, và sắp xếp các nốt thành gam, tìm vị trí các nửa cung ở chỗ nào và đối chiếu với các thí dụ từ 24 đến 30 mà quyết định.
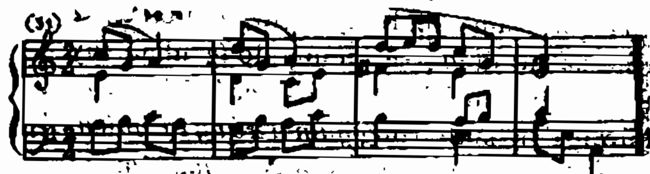
IV — VẤN ĐỀ HÒA ÂM

Nếu như chúng ta đồng ý với nhau gam là do từ năm âm phát triển ra sáu âm, bảy âm thì có thể cùng thừa nhận rằng « Điệu tính cơ bản của ba gam năm âm, sáu âm và bảy âm cùng điệu thức là nhất trí, chỉ khác là gam sáu âm nhiều hơn gam năm âm một nốt « Biến Cung », gam bảy âm lại nhiều hơn lên một nốt « Biến Trủy ».
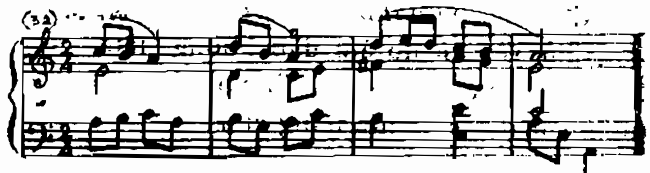
Vô luận là điệu thức năm âm, sáu âm, bảy âm hòa âm chỉ có thể là bảy âm. Chỉ có hòa âm bảy âm mới có thể tạo nên « hợp âm ba nốt » trên mỗi bậc. Vì hòa âm sáu âm chỉ có thể tạo nên bốn « hợp âm ba nốt », hòa âm năm âm chỉ tạo nên có hai « hợp âm ba nốt »

Căn cứ hai lý do trên, có thể quyết định gam năm âm sáu âm, bảy âm ở cùng một điệu đều có thể dùng hòa âm bảy âm của điệu thức đó mà phối. Thí dụ ba câu nhạc dưới đây dùng điệu Vũ năm âm, Vũ sáu âm, và Vũ bảy âm viết ra đều dùng hòa âm của điệu Vũ bảy âm để phối, nghe đều ăn ý cả, chỉ trừ một số ít hợp âm cần phải biến dạng một chút theo giai điệu:
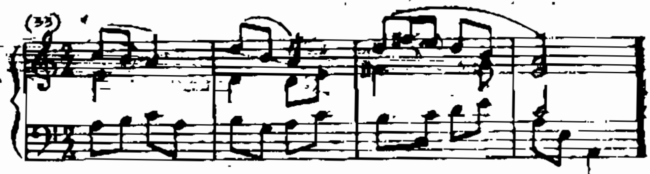
Gam Vũ năm âm



Gam Vũ sáu âm



Gam Vũ bảy âm



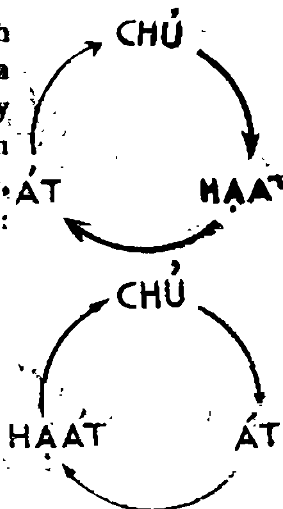
Gam « Biến Trủy » rất ít dùng, vả lại không tìm thấy thí dụ nào, tạm không cần bàn đến vấn đề hòa âm của gam đó. Các điệu Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ và Biến Cung, có thể căn cứ vào tính chất của hợp âm chủ mà chia ra hai loại điệu trưởng và điệu thứ : Cung, Thương, Trủy thuộc loại trưởng ; Giốc, Vũ, Biến Cung thuộc loại thứ. Như vậy có thể lợi dụng được hòa âm Tây phương về trưởng và thứ để xử lý bảy loại điệu thức.

V – TÍNH CHỨC NĂNG CỦA CÁC ĐIỆU THỨC

Hòa âm truyền thống Tây phương chia hợp âm ra ba hệ thống chức năng:
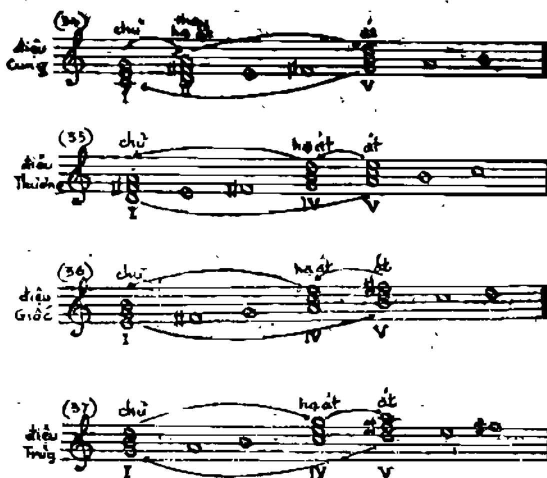
1. Chức năng chủ
2. Chức năng hạ át
3. Chức năng át.

Mỗi hệ thống đều có một hợp âm chính và hai hợp âm phụ. Khuynh hướng tiến hành của ba hệ thống sẽ không giống nhau tùy theo tính chất của gam. Nói chung khuynh hướng tiến hành trong *gam trưởng tự nhiên, gam trưởng hòa âm, gam thứ hòa âm* là:

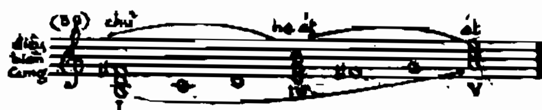


Chỉ có ở *gam thứ tự nhiên* thì ngược lại. Chủ yếu là do âm dẫn không nằm gần chủ âm; không có khuynh hướng bị hút mạnh về chức năng chủ:

Tham khảo các điểm trên, có thể sắp xếp khuynh hướng chức năng các điệu thức của chúng ta như sau:







Sự sắp xếp ở trên căn cứ chủ yếu vào khuynh hướng của hợp âm át. Hợp âm át của điệu Cung và điệu Trủy có âm ba là âm dẫn, cho nên hợp âm át đòi hỏi phải giải quyết về hợp âm chủ, do đó tiến hành hợp âm là *« chủ → hạ át → át → chủ »* Trong các điệu thức khác, âm ba trong hợp âm át không có đặc tính âm dẫn. Hợp âm át, không nghiêng về chủ mà khuynh hướng về hạ át, do đó tiến hành hợp âm là *« chủ → át → hạ át → chủ »*. Ngoài ra trong điệu Cung lấy hợp âm bậc II làm hợp âm chính của chức năng hạ át thay IV, vì hợp âm IV là một hợp âm giảm. Trong điệu Biến Cung lấy hợp âm bậc VII làm hợp âm chính của chức năng át thay cho V cũng vì V là hợp âm giảm.

Về tính chức năng của các hợp âm phụ trong các điệu thức có thể tham khảo hợp âm phụ trong hòa âm Tây phương để nghiên cứu. Trong hòa âm Tây phương, tính chức năng của các hợp âm phụ trong gam trưởng và thứ như sau.

Bậc II thuộc chức năng hạ át

» III thuộc » » át

» VI thuộc » » chủ, cũng thuộc chức năng hạ át.

Nhưng trong gam trưởng hòa âm bậc, VI là một hợp âm tăng, không ổn định, nên chỉ thuộc về chức năng hạ át.

Bậc VII thuộc chức năng át
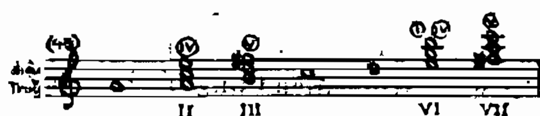
Tham khảo tính chức năng của hợp âm phụ trong gam trưởng, thứ Tây phương, cũng có thể sắp xếp tính chức năng

của các điệu thức của chúng ta như sau: số I chỉ chức năng chủ, số IV chỉ chức năng hạ át, số V chỉ chức năng át:
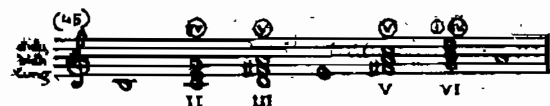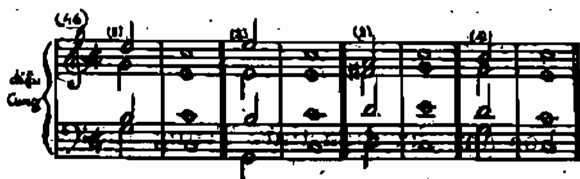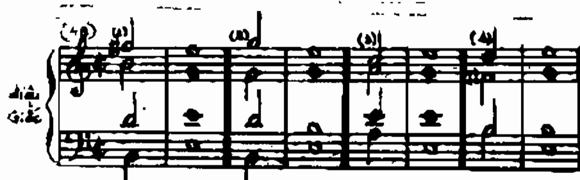












Bậc II của tất cả các điệu đều thuộc chức năng hạ át, bậc III đều thuộc chức năng át, bậc VI đều thuộc về cả hai chức năng chủ và hạ át, trừ ở điệu Vũ bậc VI chỉ thuộc chức năng hạ át, bậc VII đều thuộc chức năng át.
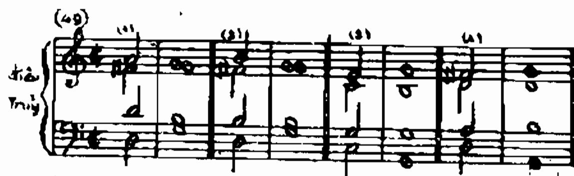
VI – CÁCH CHẤM CÂU
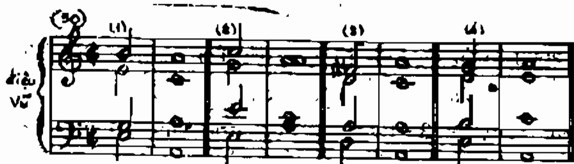
Chấm câu của các điệu thức phải căn cứ vào khả năng của giai điệu mà quyết định hợp âm. Nói chung chấm kết ở bậc I, trước bậc I dùng bậc IV (hoặc bậc II), bậc V (hoặc VII):
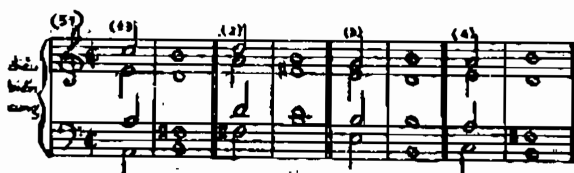












Vấn đề hòa âm của điệu thức Trung quốc là một vấn đề rất lớn. Có thể nói rằng đến nay chúng ta chưa có một hệ thống lý luận và phép tắc rõ ràng, về sau cần phải có sự góp sức của nhiều người mới có thể nghiên cứu ra được một hệ thống hòa âm đầy đủ. Trước mắt, có những đồng chí mới học viết đệm, vấp phải một số bài viết theo điệu thức Trung quốc, không biết xử lý ra sao, do đó tôi tham khảo lý luận và phương pháp hòa âm Tây phương viết ra phần phụ lục này các các bạn tham khảo, mong giúp đỡ phần nào cho các bạn mới học. Nếu trong sách có chỗ nào sai lầm, mong các bạn chỉ giáo.

CÁCH VIẾT PHẦN ĐỆM PI-A-NÔ CHO CA KHÚC

của TRẦN HỒNG — *người dịch :* LÊ BÍCH

Bìa của VĂN CAO

In 3000 cuốn — Khổ 15 × 22 — Tại nhà in Báo Thủ đô

44 Lê-Thái-Tổ Hà-nội — Số xuất bản...

Xong ngày 15 - 3 - 1962 — Nộp lưu chiểu tháng 3 - 1962

SẮP XUẤT BẢN

PHÂN CÂU VÀ HÌNH THỨC ÂM NHẠC

TẠ PHƯỚC